معین الدین جینا بڑے

اردو [illegible] بیانیہ کی روایت

University of Mumbai

شعبہ اردو ممبئی یونیورسٹی

بسم اللہ الرحمن الرحیم

معین الدین جینابڑے

اردو میں بیانیہ کی روایت

شعبۂ اردو
بمبئی یونیورسٹی، بمبئی۔ ۴۰۰۰۹۸

انتساب

فاطمہ بی بی!

بابا کی یہ کتاب
آپ کے اور
دادی کے نام
کہ اب وہ

آپ کی سانسوں میں زندہ ہیں!

ترتیب

ضمیمہ (افسانے)

حرفِ آغاز

کہانی جو نظم یا نثر میں کہی/ سنائی جائے جو مبنی بر واقعات و کردار ہو، ان واقعات کا اپنا ایک تسلسل ہو اور وہ کردار گفتار و عمل کے متحمل ہوں؛ پھر چاہے وہ حکایت، قصے یا داستان کی شکل میں ہو، افسانے، ناول اور مثنوی کے روپ میں ہو یا پھر ڈرامے اور فلم کے بہروپ میں ''بیانیہ'' کہلاتی ہے۔ میرے قارئین واقف ہیں کہ میں کہانی کا اسیر ہوں۔ اس کے ہر روپ سے مجھے پیار ہے اور ''بیانیہ'' کا ایک لفظ اس کی تمام ممکنہ صورتوں کا احاطہ کرتا ہے، سو میں نے اسے اختیار کیا۔ سرِ دست ''بیانیات'' سے مجھے سروکار نہیں کہ کہانی کے ساتھ میرا اپنا جُدا معاملہ ہے۔

عکسِ معکوس اور چشمِ حیراں میں نسوانی کردار کی تفہیم کا ایک نیا زاویۂ نظر پیش کیا گیا ہے۔ نظری مباحث، اطلاقی افادیت کے بغیر معنویت اور اہمیت سے عاری ہوتے ہیں۔ خدیجہ مستور کے ناول آنگن کے مرکزی کردار ''عالیہ'' پر اس نئے زاویۂ نظر کا اطلاق کر کے اس کی افادیت کو آزمایا گیا ہے۔ اِسی طرح نتراج کی گوں کی فن کاری میں منٹو کے یہاں کارفرما نظریۂ فطرتِ انسانی کی نشاندہی اور وضاحت پر اکتفا نہ کرتے ہوئے منٹو کے فن پر اس نظریے کا عملی اطلاق بھی کیا گیا ہے۔

دکنیات میں قصہ چندر بدن ومہیار کی تاریخیت کی بحث خاصی الجھی ہوئی ہے۔ اس کا اندازہ ڈاکٹر محمد علی اثر کی درج ذیل تحریر سے ہوگا۔

''آٹھویں مضمون میں شاکر وانمباڑی کی مثنوی 'گلزارِ شاکر' کا مفصل تحقیقی وتنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس مثنوی میں جنوبی ہند کی مشہور عشقیہ داستان 'چندر بدن ومہیار' نظم کی گئی ہے۔ شاکر سے پہلے اس قصے کو مقیمی بیجاپوری، بلبل، باقر آگاہ ویلوری، واقف بیجاپوری، نامی آرکاٹی اور سیف اللہ نے اردو میں نیز آتش اور ذوقی نے فارسی میں موضوعِ سخن بنایا تھا۔ ڈاکٹر راہی فدائی کی اطلاع کے مطابق شاکر وانمباڑی کی مثنوی 'گلزارِ شاکر' کو اِس لئے غیر معمولی اہمیت حاصل ہے کہ اس میں قصے کے تمام کرداروں کے تاریخی نام اور واقعات قصہ کے صحیح مقام بھی بتائے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ چندر بدن ومہیار کی وفات کی تاریخ بھی روز و ماہ و سال کی صراحت کے ساتھ بتائی گئی ہے۔ (۲۲ر صفر ۷۱۹ھ) گلزارِ شاکر کی اِن داخلی شہادتوں کی روشنی میں دکنی ادب کے متعدد محققین ڈاکٹر زور، جناب اکبرالدین صدیقی، ڈاکٹر جمیل جالبی، پروفیسر سیّدہ جعفر اور پروفیسر گیان چندجین کے اس خیال کی نفی ہو جاتی ہے کہ قصہ چندر بدن و مہیار کا واقعہ عادل شاہی دور (۸۹۸ھ — ۱۰۹۷ھ) سے متعلق ہے۔
ڈاکٹر راہی فدائی نے 'گلزار شاکر' کے حوالے سے مذکورہ محققین کے اِس قیاس کی بھی تردید کی ہے کہ مہیار عرب کے کسی تاجر کا فرزند تھا۔ شاکر کی اطلاع کے مطابق مہیار ساتویں صدی ہجری کے ایک مشہور بیجاپوری بزرگ حضرت سید شاہ شرف الدین سہروردی کا بیٹا تھا۔'' [1]

ڈاکٹر محمد علی اثر ایک عرصے سے بڑے انہماک اور استقلال کے ساتھ دکنیات پر کام کررہے ہیں۔ وہ جب بزرگ اور معتبر محققین کے نام گنوا کر اپنی رائے دے چکیں تو مزید کچھ کہتے ہوئے تکلف ہوتا ہے کہ ان بزرگوں سے ہمیں نیاز مندانہ عقیدت رہی ہے۔ تاہم اِنہی بزرگوں کی تحریروں میں ہم نے ہر جگہ اِس اصول کو زیریں لہر کے طور پر کارفرما پایا ہے کہ

نئے حقائق کی دریافت اور معلوم حقائق کی نئی تعبیر وتوجیہہ کے دوران ماقبل محققین کے احترام کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی بات ضرور کہنی چاہیے۔

کہنے کی بات یہ ہے کہ یہ جنوبی ہند کا قصہ نہیں؛ شمالی ہند کی لوک کتھا ہے جو دکن آنے سے پہلے (لوک ادبیات کی اصطلاح کے مطابق) لی جنڈ کا درجہ اختیار کر چکی تھی۔ اِس حقیقت کی گواہی مہیار کا نام دے رہا ہے جو مہیوال کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ دکن کے کسی علاقے میں اِس قسم کا نام نہیں پایا جاتا۔ شمالی ہند/ پنجاب میں بھی یہ نام نہیں ہے۔ وہاں بھینسیں چَرانے والے کو مہیوال کہتے ہیں۔ مقیمی کے یہاں اصل کہانی کے عین مطابق ہیرو پردیسی جوان ہے اور ہیروئن مقامی حسینہ۔ مقیمی نے اصل کہانی کی ہیروئن ''سونی'' کے نام کا ترجمہ چندر بدن کیا ہے۔ پنجابی میں سونی اُس حسینہ کو کہتے ہیں جو چندے آفتاب چندے مہتاب ہو۔

مہیوال بخارا کا تاجر ہے۔ عزت بیگ اس کا نام ہے۔ سونی پنجاب کے ایک گاؤں میں کمہار کی بیٹی ہے جس کا نام تُلّا ہے۔ عزت بیگ سونی کے عشق میں تُلّا کے یہاں بھینسوں کی دیکھ بھال پر نوکر ہو جاتا ہے۔ یوں مہیوال، عزت بیگ کی عرفیت ہو جاتی ہے۔ اس کے اپنے نام سے اُسے کوئی نہیں بلاتا نہ اب یاد کرتا ہے۔ مہیوال، پنجاب کی لوک سائیکی میں عاشق کا استعارہ بن چکا ہے۔ ماہی اور ماہیا بمعنی عاشق مہیوال ہی کی بدلی ہوئی شکلیں ہیں۔

لوک ادبیات کے مطالعے کے لیے وضع کردہ مغربی اصولوں کی روشنی میں اِس لوک کتھا کا منفرد اور محیّر العقول المیہ انجام اِس کا موتف (Motif) قرار پاتا ہے۔ انجام کے مطابق عاشق اور معشوق کی موت پانی (دریائے چناب) میں ڈوبنے سے ہوتی ہے۔ جب ان کی لاشیں باہر نکالی جاتی ہیں تو وہ باہم دیگر پیوست حالت میں پائے جاتے ہیں۔ باوجود کوششِ بسیار کے دونوں کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ مجبوراً اُسے رضائے الٰہی سمجھ کر انہیں ایک ساتھ ایک ہی قبر میں دفن کیا جاتا ہے کہ دونوں بہر حال کلمہ گو ہیں، کہتے ہیں کہ سندھ میں واقع شاہ درد پور کے مقام پر آج بھی اس قبر کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

مقیمی کی کہانی کا دوسرا موتف عاشق اور معشوق کا مختلف المذہب ہونا ہے۔ یہ موتف افضل پانی پتی عرف گوپال کی داستانِ معاشقہ سے ماخوذ ہے۔ مقیمی نے شمالی ہند کی دو بے حد مقبول عوامی روایتوں کی یکجائی سے بیانیہ کو دو آتشہ بنا دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہم نے اس کہانی کی درجہ بندی کے وقت دونوں موتفوں کو مساوی اہمیت دی ہے۔ اس پس منظر میں قصہ زیرِ بحث سے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی کے درجِ ذیل مشاہدے کی معنویت ہم پر مزید روشن ہوتی ہے۔

''قصے کی بنیاد اس آویزش (Conflict) پر رکھی گئی ہے جو چندر بدن کے ہندو اور مہیار کے مسلمان ہونے سے پیدا ہوئی۔...... مثنوی کے اسلوب و طرزِ ادا پر دو اثرات ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک اثر ہندوی روایت کا نتیجہ ہے جس کے گہرے نقوش ہم جانم اور جگت گرو کے ہاں دیکھ چکے ہیں اور دوسرا اثر فارسی اسلوب کا ہے جو بیجاپور کے اسلوب پر تیزی سے حاوی آ رہا ہے۔...... چندر بدن و مہیار دو اسالیب کی آمیزش و آویزش کے عبوری دور کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتی ہے۔ اسلوب کی سطح پر اس تخلیقی عمل میں آج ہمیں کوئی خاص معنویت نظر نہیں آتی لیکن اگر یہ لوگ اس دور میں یہ کام نہ کرتے تو ولی کا ظہور بھی سو سال کے اندر اندر نہیں ہو سکتا تھا۔'' ۲

(تاریخ ادب اردو، جلد اول، ص:245-246)

لی جنڈ کی تاریخیت پر بحث نہیں کی جاتی کہ یہ بحث بے معنی ہوتی ہے۔ لی جنڈ کی تعریف کے عین مطابق ہر بار ایک نیا راوی اسے نئی تاریخی بنیاد فراہم کرتے ہوئے حک و اضافے کے ساتھ دہراتا ہے۔ ہر بار نئے سرے سے نئی تاریخی بنیادوں کی فراہمی دراصل مقامی عوام کے مزاج اور لوک سائیکی کے تقاضوں کے پیشِ نظر کی جاتی ہے۔ لی جنڈ کا موتف ہوتا ہی ایسا ناقابلِ قبول کہ جب تک اُسے سننے والے کی علاقائی حسیت سے نہ جوڑا

جائے وہ فوراً دِرایت کی بنیاد پر اسے رد کر دے گا۔

تحقیق بہر حال درایت سے کام لیتی ہے۔ 1959ء میں گوپی چند نارنگ کی کتاب ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' شائع ہوئی تھی۔ نارنگ صاحب نے اس میں اس مثنوی کا شمار نیم تاریخی قصوں کے ذیل میں کیا ہے اور واضح لفظوں میں لکھ دیا ہے کہ اس قصے کی تاریخیت مشتبہ ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بعد کی تحقیق نے درایت کے اس فیصلے سے صرفِ نظر کرتے ہوئے علاقائی عصبیت کا ساتھ دیا ہے۔

زیرِ بحث لوک کتھا کی یاترا کا ایک پڑاؤ مہاراشٹر کا تاریخی مقام ''پرنیڈہ'' بھی رہا ہے۔ یہاں ہیرو طالب اور ہیروئن موہنی ہے۔ محمد والہ موسوی کی اس مثنوی میں ہماری اولین دلچسپی علاقائی نوعیت ہی کی تھی۔ دِرایت کے سہارے ہم آگے بڑھے تو پرتیں کھلتی گئیں اور ہم اِس ضمن میں کچھ کہنے کے قابل ہوئے۔

''قصہ غریب پرور عرف دیا کی دیوی کا'' اور ''شاہ جو کی چاندنی'' میں فن کار کے بیان پر آمنا صدقنا نہ کہتے ہوئے داخلی اور خارجی شہادتوں کی روشنی میں تلاش اور تفہیم کے مرحلے سر کرنے کا جوکھم اٹھایا گیا ہے۔ اِس تلاش کا حاصل یہ رہا کہ پریم چند کا تحریر کردہ اس کہانی کا متن دریافت ہوا جس پر بمبئی میں اجنتا سینے ٹون نامی فلم کمپنی نے فلم بنائی تھی۔ یہ نئی تحقیق کہانی کے متن کی دریافت کے علاوہ اُن چھوٹی چھوٹی لیکن بے حد اہم باتوں پر مشتمل ہے جو فلم میں ہیرو اور ویلن کا کردار نبھانے والے اداکاروں — جے راج اور نیام پلی — نے انٹرویو کے دوران بتائیں اور ہم اس نتیجے پر پہنچ سکے کہ پریم چند کے اِس عمومی تبصرے کا اطلاق اِس مخصوص فلم اور اس کے ڈائریکٹر کی ذات پر نہیں کیا جا سکتا کہ کہانی میں ڈائریکٹر کی بے جا دخل اندازی سے فلم بگڑ جاتا ہے اور یہ میڈیم اس لائق نہیں رہتا کہ اسے کسی سنجیدہ سماجی مقصد کے لیے استعمال کیا جا سکے۔

فلم غریب پرور عرف دیا کی دیوی ہی بعد میں دی مِل، مِل مزدور اور مزدور کے نام سے جانی گئی۔ ہم یہ سمجھتے آئے ہیں کہ یہ فلم پریم چند کی لکھی کہانی پر بنی تھی اور یہ کہانی

انہوں نے خاص اس فلم کے لیے بمبئی میں قیام کے دوران لکھی تھی۔ یہ بات کچھ غلط نہیں لیکن پوری طرح صحیح بھی نہیں ہے۔ کہانی کا آئیڈیا، فلم کے ڈائریکٹر موہن بھونانی کا تھا اور بقول ضیاء الدین برنی پریم چند نے اس پر گوشت پوست چڑھایا تھا۔ ہندوستانی فلموں کے مورخ Yves Thoral کے مطابق:

In the same year, the Raj's Censors banned Mazdoor (Labourer), directed by Mohan Bhavanani, who was associated with and inspired by the Play, The Factory, staged by the progressive writers Association, Indian Peoples Theatre Association (IPTA). Founded in 1935, in London, under the Patronage of the likes of the Hindi writer Munshi Premchand, who had succeeded in making contemporary literature tackle realistic themes, the Association exerted a great influence on the creative artistes of the time. Mazdoor, based upon a story by Premchand, was at the cutting edge of this movement, depicting realistically and for the first time, the plight of industrial workers.۴

بھونانی اپٹا کے ڈرامے کو جس سے وہ وابستہ رہ چکے تھے پکچرائز کر رہے تھے۔ پریم چند کو بھونانی کے مشوروں سے فیکٹری کی تھیم اور اسٹوری لائن کو فلم کے لیے نئے سرے سے قلمبند کرنا تھا۔ کہانی فائنل ہوئی تو بھونانی نے اس کا سینیریو لکھا اور پریم چند سے مکالمے لکھوائے۔

پریم چند ادب اور فنونِ لطیفہ میں مقصدیت کے قائل تھے۔ اس پروجیکٹ کی سماجی نوعیت کے پیش نظر بھونانی نے خصوصی طور پر پریم چند کی خدمات حاصل کی تھیں۔ اداکار جے راج کے مطابق بھونانی نے ایس۔ این۔ پراشر جنہیں وہ شرماجی بلاتے تھے، کی تجویز پر

پریم چند کو فلم کمپنی میں ملازمت کی دعوت دی تھی۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ پریم چند کو بمبئی گوری شنکر لال اختر لے آئے تھے۔ گوری شنکر لال اختر، بانی مدیر رسالہ ''زمانہ'' داتا دیال مہرشی شیو برت لال ورمن کے داماد تھے۔ اختر ان دنوں بمبئی میں فلموں کے بے حد مصروف رائیٹر تھے۔ اس ضمن میں اختر کے فرزند جناب سومتر کمار کے ایک غیر مطبوعہ مضمون کا اقتباس درج ہے:

''یہاں یہ ذکر رہ گیا کہ جب 1930 کے نزدیک منشی صاحب کی شہرت عروج پر تھی اور ان کا ادبی چرچا ہندوستان اور موجودہ پاکستان کے چاروں کونے میں گونجنے لگی (کذا) تو بمبئی کے کئی فلم پروڈیوسر لاہور جا پہنچے لیکن انہوں نے بمبئی جانے کی حامی نہیں بھری اور یہی شرط رکھی کہ وہ کہانی اور مکالمے گانے وغیرہ لاہور سے ہی لکھ کر بھیج دیں گے لیکن ان کی ایک بھی نہ چلی۔ ملکۂ موسیقی جدّن بائی جنہیں ٹھمری کی ملکہ پکارا جاتا تھا وہ بمبئی سے لاہور خود تشریف لائیں اور اختر صاحب کو بمبئی لے گئی (کذا) اور منشی جی بمبئی کے ہو رہے۔ فلم پروڈیوسروں نے انہیں دم نہ لینے دیا اور انہوں نے پچاس سے زائد فلموں کے گانے اور مکالمے لکھ ڈالے اور اب انہیں منشی جی کی جگہ پنڈت جی پکارا جانے لگا۔ فلمی دنیا کے لوگ منشی اختر کو بھول گئے اور پنڈت جی کا نام چاروں طرف فلمی دنیا میں پھیل گیا۔ منشی اختر اور فخرِ قوم منشی پریم چند جی دونوں آپس میں گہرے دوست تھے۔ چنانچہ اختر صاحب منشی پریم چند جی کو بمبئی کھینچ کر لے گئے اور ان کا مشہور ناول غالباً سیوا سدن فلمایا گیا اور منشی پریم چند جی پھر واپس لاہور تشریف لے گئے۔'' [5]

''سیوا سدن'' کی فلم بندی اجنتا سینے ٹون میں ملازمت سے پہلے کا واقعہ ہے۔ نانو بھائی وکیل کی فلم کمپنی مہالکشمی سینے ٹون کو پریم چند نے بازارِ حسن عرف سیوا سدن کو فلمانے کے حقوق بنارس ہی سے بقول پریم پال اشک۔ ساڑھے سات سو روپوں میں بیچے

تھے۔فلم کی مہورت کے لئے پریم چند بمبئی بھی آئے تھے۔یہ پہلی فلم تھی جو پریم چند کی کہانی پر بنی تھی اور ڈائریکٹر کی وجہ سے کہانی کی مٹی پلید ہوئی تھی۔پریم پال اشک حسام الدین غوری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''خیال تھا کہ یہ فلم تاریخِ فلم سازی میں ایک نئے دور کا آغاز کرے گی۔لیکن فلم دیکھ کر ساری امیدوں پر پانی پھر گیا کیونکہ ڈائریکٹر کی ترمیم و تنسیخ کے باعث کہانی کی مٹی پلید ہوگئی اور فلم میں وہ بات نہیں رہی تھی کہ جو افسانے میں پائی جاتی تھی۔'' ۶

پریم چند سیوا سدن کی پروڈکشن یونٹ کا حصہ نہیں تھے۔ڈائریکٹر نے اپنی سمجھ کے مطابق جو کچھ کیا اس سے کہانی اور فلم کی مٹی پلید ہوئی۔مِل مزدور میں پریم چند شروع سے آخر تک ڈائریکٹر کے ساتھ تھے۔فلم کی تکمیل پر پورا یونٹ اس سے مطمئن تھا۔ ۷ یونٹ ممبر للت کمار کے مطابق سنسر کو بھیجنے سے قبل فلم کا پرائیویٹ مظاہرہ ہوا تو یونٹ کے تمام افراد کو امید ہوگئی کہ یہ تماشا ملک میں نہایت مقبول ہوگا لیکن بعد میں سنسر کی قاتل قینچی نے سب امیدوں پر پانی پھیر دیا۔

فلم کی ناکامی کا سبب نہ تو ڈائریکٹر موہن بھونانی تھے نہ رائیٹر منشی پریم چند۔احباب نے سنسر کی مسخ شدہ فلم دیکھ کر پریم چند سے شکایت کی۔پریم چند سوزِ وطن کی غیر قانونی ضبطی سے گزر چکے تھے۔ابھی انگریز کا راج تھا۔سنسر کا نام لینا دانش مندی نہ تھی۔وہ بھلا کیا کہہ سکتے تھے۔شاید ایسا ہی موقع تھا جب انہوں نے ہنس کے قدیم قلمی معاون جناب بھنور لال سے کہا تھا:

''یہ پریم چند کی ہتیا ہے۔یہ پریم چند کی کہانی نہیں۔فلم کے ڈائریکٹر اور مالک کی کہانی ہے۔'' ۸

آزادی کے بعد ایک سے زائد مرتبہ مختلف ڈائریکٹروں نے اس تھیم کو فلم بند کیا ہے۔مدراس کی مشہور فلم کمپنی جیمینی کے لئے ایس۔ایس۔واسن نے 1959 میں ''پیغام''

ڈائریکٹ کی تھی۔ فلم کے اداکاروں میں دلیپ کمار، راج کمار، موتی لال اور وجینتی مالا کے نام شامل تھے۔ 1971 میں پرمود چکرورتی نے اپنی فلم کمپنی پرمود پکچرس کے لئے دھرمیندر، اشوک کمار، ہیما مالینی اور محمود کو لے کر ''نیا زمانہ'' بنائی تھی اور 1983 میں بی۔ آر چوپڑہ کی فلم کمپنی بی۔ آر فلمز کے لئے ان کے بیٹے روی چوپڑہ نے ''مزدور'' میں دلیپ کمار، نندا، راج ببر، رتی اگن ہوتری اور پدمنی کولہاپوری کو ڈائریکٹ کیا تھا۔ اِن سبھی فلموں میں بھونانی کی فلم ہی کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ ان سب نے البتہ اس بات کا خیال رکھا کہ فلم کسی صورت status quo کو چیلنج نہ کرے کہ سنسر بورڈ چاہے نوآبادیاتی حاکم کا ہو یا اقتدار کی منتقلی کے بعد کی سرکار کا۔ جہاں تک status quo کا سوال ہے دونوں حکومتوں کا اور ان کی ایجنسیوں کا بنیادی کردار ایک رہا ہے۔

قرائن اس حقیقت کی غمازی کرتے ہیں کہ اِپٹا کا اوریجنل ڈراما ''دی فیکٹری'' اور اس کا تیار کردہ موہن بھونانی کا سینریو دونوں اُن دِنوں فکشن میں رائج حقیقت نگاری کے روسی تصور پر پورے اُترتے تھے۔ اس اسلوب میں فن کار راست سماجی سروکار کا مظاہرہ کرتا ہے۔ محنت کشوں (پرولتار طبقہ) کا دم ساز بن کر Establishment اور status quo کو چیلنج کرتا ہے اور دبے کچلے عوام کے دلوں میں ایک سازگار سماجی نظام کے قیام کی آس جگاتا ہے۔

حیرت نہیں کہ نوآبادیاتی حکومت کے سنسر بورڈ نے بھونانی کے لئے بے پناہ مسائل کھڑے کردیئے اور انجام کار فلم کا چہرہ پوری طرح بگاڑ کر رکھ دیا۔ سینتالیس (۴۷) کے بعد کے فلم ساز، سرکار دربار میں فلم پیش کرنے کے آداب سیکھ چکے تھے۔ انہوں نے حقیقت نگاری کے روسی تصور سے دامن بچا کر رومانی حقیقت نگاری میں عافیت تلاش کی۔ جب کبھی کسی ڈائریکٹر نے رومانی حقیقت نگاری سے قدم آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے؛ بھارت سرکار کے سنسر بورڈ کی قینچی نے اپنا کام کیا ہے۔ فلم ''مدر انڈیا'' سے متعلق گایتری چٹرجی کا یہ بیان توجہ طلب ہے:

The death of the darling son, the romantic hero Birju, could raise some questions too: what does this lovabler, anarchic - criminal hero - figure signify? what dies alongwith his death?.... his death reinforces the fact that representations of desire for protest and change in popular cinema in India have always given way to normalisation of the social order to the maintenance of the status quo. Then again, the censor board was there to erase even the hint of a desire for mass movement that Mehboob wanted inscribed in the Film. In a deleted exchange between Radha and Birju, she was to tell him, 'Son, if you kill one Sukhi, another will be born'. Birju was to reply, 'Mother, if one Birju dies a thousand Birju (کذا)will be born'.[۹]

''شاہ جو کی چاندنی...'' کی تفہیم کے سلسلے میں احباب فن کار سے رجوع ہوئے تو معلوم ہوا کہ افسانہ آسام میں مسلمانوں پر ڈھائے جانے والے مظالم سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ ہمیں خوشی ہے کہ ہم نے افسانے کی داخلی شہادت کو فن کار کے بیان پر ترجیح دی۔ اس سے ''کشمیریت'' کے موضوع پر کسی غیر کشمیری کی لکھی ایک عمدہ کہانی کی نشاندہی کا شرف ہمیں حاصل ہوا۔ اس کہانی سے قبل اس تقسیم پر کشمیر سے باہر کسی افسانے کا لکھا جانا ہمارے علم میں نہیں ہے۔

ہری کتھا کی مہما کا معاملہ شاہ جو کے برعکس ہے۔ یہاں فن، فن کار کے بیان کردہ نظریۂ فن کی گواہی دے رہا تھا۔ اُسے ہم فن پاروں میں روح بن کر تکنیک اور زبان و بیان کی سطح پر روبہ عمل دیکھ رہے تھے۔ اس صداقت کی گواہی، ایک افسانے کے تجزیے کی شکل میں نذرِ قارئین ہے۔

اِس سال ملک بھر میں جنگ آزادی کی ڈیڑھ سو سالہ سالگرہ منائی جارہی ہے۔ ہمارے یہاں جنگِ آزادی اور تحریکِ آزادی میں خلطِ مبحث کی صورتحال پائی جاتی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ یہ صورتحال پیدا ہوئی ہے یا پیدا کی گئی ہے؛ یہ مشاہدہ توجہ طلب ہے کہ اکثر تحریک کی جگہ جنگ کا لفظ استعمال ہوتا ہے؛ جنگ کی جگہ تحریک کبھی اِستعمال نہیں ہوتا۔

''سرفروشی کی تمنا''...میں اِس یک طرفہ خلطِ مبحث کی صورتحال کا تاریخی تناظر میں جائزہ پیش کرتے ہوئے جنگِ آزادی اور تحریکِ آزادی کے مضمرات سے بحث کی گئی ہے نیز ان اسباب کی بھی نشاندہی کردی گئی ہے جن کے سبب ہمارے یہاں ''تحریکِ آزادی'' کے موضوع پر کوئی تاریخی ناول نہیں لکھا گیا۔

کرشن چندر کے جادو نے کس پر اثر نہیں کیا اور وہ کون سا جادو ہے جس کے اثر سے نکلنے کے بعد آدمی خود کو ٹھگا ہوا محسوس نہیں کرتا۔ ٹھگے جانے کا احساس جادوگر سے ہمارے تعلق پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ہر شخص اپنے طور پر خود کو اس اثر سے آزاد کرتا ہے۔ کچھ کامیاب ہوتے ہیں، کچھ کامیاب نہیں ہو پاتے۔ ''دھوپ چھانو کا کھیل'' کرشن چندر کی تخلیقی شناخت سے عبارت رومان اور حقیقت کی آنکھ مچولی کو اس کے ادبی، سماجی اور سیاسی تناظر میں سمجھنے کی ایک کوشش ہے۔ یہ ایک کوششِ ناتمام ہے کہ تفہیم کے مرحلے ابھی باقی ہیں!

''حشر سامانیاں'' دو دوستوں کے مستقل اصرار کا نتیجہ ہے۔

آغا حشر بنیادی طور پر ڈرامے اور فلم کے فن کار تھے۔ اردو تحقیق کا بنیادی سروکار ان کی ڈرامہ نگاری سے رہا ہے۔ فلموں سے آغا حشر کی وابستگی پر ہمارے یہاں ضمنی طور پر توجہ صرف کی گئی ہے۔ ۲۰۰۱ء خاموش فلموں کے مورخ کے یہاں آغا حشر کے حوالے تلاش کرتے ہوئے ہم اس معلومات پر چونکے کہ آغا حشر نے خاموش فلموں میں بھی کام کیا ہے۔ ہماری تحقیق بولتی فلموں سے آغا حشر کی وابستگی سے آگے نہ بڑھ پائی تھی۔ ہمارے لیے یہ کسی انکشاف سے کم نہ تھا کہ آغا حشر نے کلکتہ کے میڈن تھیٹرس لمیٹڈ کے لئے خاموش فلمیں لکھیں، ڈائریکٹ کیں اور ان میں ایکٹنگ بھی کی۔ حشر سامانیاں کا یہ حصہ دلّی اردو

اکادمی کے آغا حشر سیمینار میں پڑھا گیا۔ اِسے سیمینار کے کنوینز ڈاکٹر اِرتضیٰ کریم کے اصرار نے لکھوایا۔ سلور کنگ کا تجزیہ مع حشر کا تعارف، ڈاکٹر محمد ظفر الدین کے اصرار کا نتیجہ ہے۔ مکتبی نوعیت کی یہ تحریر مولانا ابوالکلام آزاد اُردو یونیورسٹی کے فاصلاتی نظامِ تعلیم کے تدریسی مواد کا جزو ہے۔

منزل کا سراغ کا موضوع سردار جعفری کی افسانہ نگاری ہے۔ افسانہ نگاری، ان کی ہمہ جہت شخصیت کا بہت ہی کم معروف پہلو ہے۔ یہ نہیں کہ صرف اِسی وجہ سے ان کے افسانوں کے مجموعے ''منزل'' کے تعارف اور تجزیے کا بیڑہ اٹھایا گیا۔ اصل محرک اِس کاوش کی یہ حقیقت ہے کہ منزل کے مطالعے کے بغیر سردار جعفری کی اُٹھان کا صحیح اندازہ ناممکن ہے۔ جس منزِل کا حصول سردار جعفری اور ان کے ترقی پسند ساتھیوں کی زندگی کا عین مقصد تھا اس کے تئیں ابتدائے سفر میں ان کے کمٹ منٹ کی نوعیت و شدّت، جذبے کی صداقت اور خلوص کی حدّت کا اندازہ ''منزل'' کے مطالعے کے ذریعے ہی ممکن ہے۔

ترقی پسندوں کے سفر کی روداد کا نئے سِرے سے جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ ضرورت ہے کہ شخصی وابستگی اور ذاتی جذبات سے اوپر اٹھ کر معروضیت کے ساتھ اس پر غور کیا جائے کہ سردار جعفری اور ان کے ساتھیوں کی راہ کیسے کھوٹی ہوئی۔ آغازِ سفر میں جن کے حوصلے یہ تھے کہ:

ہم جنوں میں جدھر نکلتے ہیں
منزلیں ساتھ لے کے چلتے ہیں

[11]

آخر آخر میں ان کے ایک ساتھی کو یہ کیوں کہنا پڑا:
اتنے سادہ بھی نہیں ہم کہ بھٹک کر رہ جائیں
کوئی منزل نہ سہی، راہ گزر رکھتے ہیں

منزل کا سراغ، دراصل اس کاوش کی تمہید ہے!

میں بمبئی یونیورسٹی کے وائس چانسلر ڈاکٹر وِجے کھولے اور پرو وائس چانسلر ڈاکٹر اروِن ساونت کا ممنون ہوں کہ انہوں نے اِس کتاب کی اشاعت میں دلچسپی لی اور ہر ممکن سہولت بہم پہنچائی۔

کتاب کی اشاعت کی تفصیل کا اِجمال یہ ہے کہ:

☆ عزیز دوست مظہر مہدی (جواہر لال نہرو یونیورسٹی) نے مفید مشوروں سے نوازا تو میرا حوصلہ بڑھا۔

☆ پروفیسر حمید سہروردی (گلبرگہ یونیورسٹی) پروفیسر م.ن. سعید (بنگلور یونیورسٹی)، پروفیسر محمد انور الدین (حیدرآباد یونیورسٹی) اور جناب عالم نقوی (مدیر روزنامہ اردو ٹائمز، ممبئی) کا اصرار بڑھا تو میں نے قدم آگے بڑھایا۔

☆ رفیق شعبہ ڈاکٹر صاحب علی اور احباب میں جناب اسلم غازی، جناب عبدالحمید ساحل اور جناب امیر حسن نے اشاعت کے مختلف مراحل میں میرا ہاتھ بٹایا— اور

☆ اردو بک ریویو کے مدیر جناب محمد عارف اقبال نے طباعت کی ذمے داریاں سنبھالیں تو میں نے حرفِ آغاز پر توجہ مرکوز کی۔

اِن کرم فرماؤں کے تئیں اظہارِ ممنونیت کے ساتھ، کتاب کی اشاعت پر رب العزت کی بارگاہ میں ہدیۂ تشکر پیش کرتا ہوں۔

۱۷ر فروری ۲۰۰۷ء

معین الدین جینابڑے
صدر شعبۂ اردو
بمبئی یونیورسٹی، بمبئی۔ ۴۰۰۰۹۸

حوالے وحواشی

۱۔ جوئے شیر: ڈاکٹر راہی فدائی: ابوالحسن اکاڈمی، کڈپہ: ۲۰۰۰ء۔ ص:109

۲۔ تاریخِ ادب اردو (جلد اول): جمیل جالبی۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ 1989۔ ص:245-246

۳۔ زمانہ منشی پریم چند نمبر: مقدمہ مانک ٹالا۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی۔ 2002۔ ص:124

۴۔ The Cinemas of India: Yves Thoraval: Macmillan India Ltd. 2002, pp 33,34.

۵۔ جناب سومتر کمار کے مضمون کا عکس پروفیسر انصاراللہ نظر صاحب نے عنایت کیا ہے۔ اس کے لئے راقم ان کا نہایت ممنون ہے۔

۶۔ آج کل: نئی دہلی۔ اگست1980۔ ص:31

۷۔ زمانہ منشی پریم چند نمبر: مقدمہ مانک ٹالا۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی۔ 2002۔ ص:203

۸۔ ایضاً۔ ص:31

۹۔ Mother India: Gayatri Chatterjee, Penguin Books India (P) Ltd. 2002, pp 72,73.

۱۰۔ خاموش ہندوستانی فلموں کے مورخ ڈاکٹر آر۔ کے ورما کی کتاب Filmography: Silent Cinema ,1913-1934.

۱۱۔ شعر شمیم جے پوری کا ہے جو ترقی پسند نہیں تھے۔

۱۲۔ شعر ترقی پسند شاعر جاں نثار اختر کا ہے۔ یہ شعر ''پچھلے پہر'' کے دور کا ہے۔

عکسِ معکوس اور چشمِ حیراں

فکشن کی عملی تنقید یا اس کے نظریاتی مباحث میں زمان، مکان، پلاٹ کردار اور عمل کی اصطلاحات سے مفر ممکن نہیں۔ بوطیقا میں ارسطو نے پہلی مرتبہ ان لفظوں کو ادبی تنقید کی اصطلاحات کے طور پر برتا۔ اس وقت سے لے کر آج تک یہ اصطلاحیں بحث و تمحیص کا موضوع بنی ہوئی ہیں۔ ہر دور میں معاصر فکشن پر ان کا اطلاق کرتے ہوئے اکثر و بیشتر شعوری اور غیر شعوری طور پر ان کو نئے معنی پہنائے گئے یا پھر ان کے نئے معنوی ابعاد تلاش کئے گئے۔ ہوتے ہوتے یہ ہوا کہ یہ اصطلاحیں ہمارا Obsession بن گئیں اور ان میں سے بعض ایک کی حیثیت اب کلیشیز کی سی ہو کر رہ گئی۔ سکے اتنے چل چکے کہ سلپٹ ہو گئے۔ ایسا ہی ایک سلپٹ سکہ پلاٹ میں کردار کا ''عمل'' ہے۔

انسان کی روزمرہ کی زندگی اور تمدن کے ارتقاء میں عمل کو جو اہمیت حاصل ہے وہ واضح ہے۔ اخلاقیات اور مذہب نیز ان کی فلسفیانہ توجیہات نے اسے ہماری زندگی کے ساتھ ساتھ فکر کا بھی محور بنا دیا ہے۔ یوں عمل ہمارے حواس پر حاوی ہو گیا؛ اس نے ہماری سائیکی میں خمیری حیثیت اختیار کر لی اور ہمارے نزدیک بشر کو دیکھنے،

جانچنے، پرکھنے کا پیمانہ قرار پایا ہم نے فکشن کو بھی زندگی ہی کی طرح دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی۔ ہم مکان کے آنگن میں زمان کی چڑھتی ڈھلتی دھوپ میں کردار کے عمل کو دیکھتے رہے اور یہ بھول گئے کہ ادب زندگی نہیں، زندگی کا عکس ہے اور عکس چونکہ الٹا ہوتا ہے اس لئے یہاں کردار کی کسوٹی بھی معکوس ہوگی، یعنی عمل نہیں ردعمل!

عمل اور ردعمل ایک واقعے کے دوسرے ہیں۔ واقعے کو ان دوسروں میں سے کسی ایک کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ہم جس کسی بھی سرے کے حوالے سے واقعے کو سمجھنے کو کوشش کریں اس امر کے امکانات قوی ہو جاتے ہیں کہ تفہیم کے ہمارے پروسیس میں دوسرے سرے کی حیثیت ثانوی یا ضمنی ہو کر رہ جائے گی۔ اچھی تنقید وہ ہے جس میں چاہے جس سرے کے حوالے سے بات کی جائے ہر سرے کو وہ اہمیت دی جاتی ہے جس کا وہ مستحق ہوتا ہے۔ اردو میں فکشن کی تنقید پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو اچھی تنقید کے نمونے خال خال ہی نظر آتے ہیں آج تک ہوا یہ ہے کہ ہم ایک ہی سرے سے چلے ہیں (جو عمل کا سرا ہے) اور دوسرے سرے تک (جو ردعمل کا سرا ہے) ایک آدھ مرتبہ ہی پہنچ پائے ہیں۔ اگر ہم دونوں سروں کا فاصلہ طے کر لیتے ہیں تو یہ غیر اہم ہو جاتا ہے کہ ہم کس سرے سے چلے تھے۔ ردعمل کے سرے کو نہ چھو پانے یا کبھی کبھار ہی چھو پانے کی وجہ سے ہمارے لئے اس کی حیثیت ایک ان دیکھے جزیرے کی سی ہو کر رہ گئی ہے لہذا مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب کے ہم اپنا سفر دوسرے سرے سے شروع کریں۔

جہاں تک فکشن میں نسوانی کردار کی تفہیم کا تعلق ہے میرے نزدیک ردعمل کے سرے سے آغاز مناسب ہی نہیں بلکہ کردار کی تفہیم کی لازمی شرط بھی ہے کیونکہ مرد اساس معاشرہ نے عمل کا اختیار عورت کو نہیں مرد کو دیا ہے۔ اس معاشرتی نظام میں عورت ردعمل سے آگے کم ہی بڑھ پاتی ہے۔

معاشرتی زندگی اراکین معاشرہ کے باہمی عمل اور ردعمل سے عبارت ہوتی ہے۔فرد پر خود اس کی ذات معاشرے کے وسیلے سے منکشف ہوتی ہے۔ معاشرے نے اپنی بقاء کی خاطر افراد کے آپسی ارتباط کو بعض اصولوں اور ضابطوں کا پابند کر دیا ہے، جنہیں وہ مراسم، تعلقات اور رشتوں کا نام دیتا ہے اور ہر پل اس فکر میں لگا رہتا ہے کہ کہیں کسی فرد کا ردعمل ان اصولوں اور ضابطوں کی تئیں خالص شخصی نوعیت کا حامل نہ ہو جائے۔ گویا جکڑ بندیوں کے ساتھ ساتھ پیش بندیاں بھی کی گئی ہیں کہ فرد اپنی ذات کا غیر مشروط اعلان نہ کر سکے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایسا معاشرہ عورت کی عمل داری کو ردعمل تک محدود رکھنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ اس کے ردعمل کو بہرصورت Control کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا۔

ایسے معاشرے کے تئیں عورت کے ردعمل کی نوعیت یہ طے کرتی ہے کہ اس پر اس کی ذات منکشف ہوگی یا نہیں۔ ردعمل کی نوعیت یہ بھی ظاہر کرتی ہے کہ وہ اپنے وجود سے شرمندہ ہو کر آپ اپنے ہونے کی معذرت بن کر تو نہیں جی رہی! علاوہ ازیں رد عمل کی نوعیت سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اس کا ردعمل اپنے فطری تقاضوں کی تکمیل کی خاطر اختیار کی گئی محض ایک حکمت عملی ہے یا اسے زندگی کی اعلا اقدار بھی عزیز ہیں اور اگر ہیں تو کس حد تک؟

اب ہم ردعمل کے اس نظریے کی روشنی میں خدیجہ مستور کے ناول آنگن کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہیں تا کہ اس کا اندازہ ہو سکے کہ عملی طور پر اس کا اطلاق کس حد تک سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔

ساڑھے تین سو ۳۵۰ر صفحوں پر پھیلا ہوا آنگن کا پلاٹ صرف آخر کے تیس ۳۰ر صفحوں میں ناول کے مرکزی کردار (عالیہ) کا پوری طرح محتاج ہو جاتا ہے۔ شروع کے تین سو بیس صفحوں میں سے ابتدائی حصے کو ابا صفدر بھائی، اور تہمینہ آپا سہار

لیتے ہیں تو بعد کے حصے کا بار چچا، چچی اماں، شکیل اور چھمی کے کندھوں پر آتا ہے۔ ان اہم کرداروں کے ساتھ سائے کی طرح جڑے ہوئے کسم دیدی، کریمن بوا، اسرار میاں، اور جمیل کے ضمنی کردار جب بھی موقع ملتا ہے اپنے ہونے کا احساس دلانے سے نہیں چوکتے۔

اس دوران عالیہ بظاہر ایک مجہول کردار کی طرح پلاٹ کی ترنگوں پر ہچکولے کھاتی رہتی ہے اور اس کے مقابلے میں چھمی اٹھکھیلیاں کرتی، چڑتی اور چڑاتی، روٹھتی، منتی بظاہر زندگی سے بھر پور کردار کی صورت میں قاری کے سامنے آتی ہے۔ جب ہمارا نقاد یہ کہتا ہے کہ ''چھمی کا کردار بے حد فعال، زندہ اور متحرک ہے اور اس کے مقابلے میں عالیہ کا کردار بے عمل اور مدھم ہے'' تو وہ سامنے کی بات کو دوسرے لفظوں میں دہراتا ہے۔ اس کی نظر صرف عمل پر ہے۔ وہ پلاٹ کے تئیں عالیہ کے رد عمل کو وہ دیکھ نہیں پاتا اس لئے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ '' (عالیہ کا کردار نہ شمن کی طرح آزاد ہے اور نہ رخشندہ کی طرح انٹلکچول، وہ ایک گھریلو لڑکی ہے جو خدیجہ مستور کی سیدھی سادھی کردار نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔ (۲)

دراصل عالیہ کا کردار مجہول نہیں منفرد ہے۔ اپنی انفرادیت کی وجہ سے اسے اماں، چچی اور چھمی کے ہوتے، مرکزی کردار یا ناول کی ہیروئن کی حیثیت حاصل ہوئی ہے۔ ذمہ دار فن کار کو اپنی عافیت اور فن کی نیک نامی دونوں عزیز ہوتے ہیں۔ وہ جانتا ہے کہ کسی کردار کا فعال یا متحرک اور بے عمل یا مجہول ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا تاوقتیکہ اس کی اپنی کوئی انفرادیت نہ ہو۔

ناول میں چار اہم نسوانی کردار ہیں جن کی چلت پھرت کو ناول نگار نے شروع سے آخر تک پلاٹ کی بافت میں اہمیت دی ہے...... وہ ہیں اماں، چچی اماں، چھمی اور عالیہ۔ اماں کا کردار مغرور، فساد پسند خود غرض اور کینہ پرور عورت کا ایسا

Stereotype کیریکٹر ہے جو ناول کے شروع ہی میں بھرپور رول ادا کر چکتا ہے اور اس کے بعد بھی وقتاً فوقتاً، موقع بے موقع اپنے مزاج کے کرشمے دکھانے سے باز نہیں آتا۔ اس کردار کا خلاصہ اور انجام ڈاکٹر اسلم آزاد کے الفاظ میں یہ ہے۔

''اماں نوابی شان و شوکت اور جاہ و حشمت کی دلدادہ، صفدر سے نفرت کرتی ہیں صرف اس فریب تصور پر کہ صفدر کی ماں کی وجہ سے ان کی بادشاہت چھن گئی ان کے مزاج میں تندی اور تیزی ہے۔ جھگڑنے میں بھی ان کا مقابلہ آسان نہیں۔ ان کے چڑچڑے پن اور بدمزاجی نے سارے گھر کا ماحول خراب کر کے رکھ دیا ہے۔ حقیقتاً تہمینہ کی موت، صفدر کی اس گھر سے علیٰحدگی، عالیہ کے والد کا انگریز افسر کا سر پھوڑنا وغیرہ واقعات کی ذمہ داری عالیہ کی ماں کے سر ہے جنہیں اپنے بھائی اور بھابی پر ناز تھا اور وہ دونوں وقت پڑنے پر بے اعتنائی اور لاتعلقی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔''(۳)

اس منفی Stereotype کیرٹیکٹر کے پہلو بہ پہلو مثبت Stereotype کیریکٹر چچی اماں کا ہے چچی اماں کا کردار روایتی مشرقی عورت کا نمائندہ کردار ہے۔ ایک ایسی عورت جو گھریلو زندگی کے سرد و گرم خندہ پیشانی سے برداشت کرتی ہے اور مشترکہ خاندان کی اونچ نیچ کو قدم قدم پر سنبھالے رہتی ہے حالاں کہ عسرت کے باعث اس کا سنبھالنا دن بدن مشکل ہوتا جا رہا ہے۔ بڑی اماں چھمی کو بن ماں کی بچی جان کر اتنی ناز برداری کرتی ہیں کہ وہ منہ پھٹ ہو جاتی ہے اور بعض اوقات نا قابل برداشت حد تک گستاخ بھی۔ کھاتے پیتے گھر سے بیاہ کر اس اونچے گھرانے میں آئیں اور یہاں آنے کے بعد زمیندار خسر کے بیٹے کو دکاندار بنتے دیکھا۔ اچھے بھلے دن کٹ رہے تھے کہ میاں کانگریسی ہو گئے۔ دکان نوکروں پر چھوڑ کر خود ملک سے انگریز کو نکال باہر کرنے میں لگ گئے۔ یافت گھٹتے گھٹتے بس اتنی رہ گئی کہ کسی طرح

سات کھانے والوں کے منہ میں کچھ نا کچھ پڑتا رہے۔ آنچل ان کا اتنا بڑا ہے کہ ان حالات میں بھی عالیہ اور اس کی ماں کی آمد پر ان کے ماتھے پر شکن نہیں پڑتی۔

یہ ایک ایسی عورت کا کردار ہے جس کی ساری زندگی اس کی مرضی کے خلاف گزرتی ہے جو بے بسی اور لاچاری کی مجسم تصویر ہے لیکن اچھے دنوں کی آس اس سے نہیں چھٹتی۔ یہی اس کردار کی خوبی اور طاقت ہے۔ نہ بڑی اماں کے مزاج میں چڑ چڑا پن آتا ہے اور نہ وہ اٹھتے بیٹھتے اپنے نصیبوں کو کوستی ہیں۔ ذرا سی بد احتیاطی اس کردار کو Sadist اذیت کوش و ایذا طلب بنا سکتی تھی، اور اگر ایسا ہوتا تو یہ Stereotype کیریکٹر پوری طرح عورت کی Myth میں ڈھل جاتا۔

دراصل عورت اتنی پراسرار ہستی نہیں ہے جتنا پراسرار عورت کا خیال اور اس کی ذات سے متعلق مرد کی وہ ذہنی اور لاشعوری وابستگیاں ہیں جن کی جڑیں تہذیب و تمدن کی تاریخ کو محیط، ماضی کی پرت در پرت صدیوں کے نیچے دبی ہوئی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مرد کے اعصاب پر عورت نہیں بلکہ تہذیب وتمدن کے نام پر جمع کردہ یہ تاریخی کوڑا کرکٹ سوار ہے۔ اسی جبری بوجھ کو فیمنسٹ گروپ عورت کی متھ کے نام سے یاد کرتا ہے۔ یہ وہ بوجھ ہے جس کے نیچے مرد اکیلا دبا ہوا نہیں ہے بلکہ حق صحبت ادا کرنے کے حد سے بڑھے ہوئے اندھے جذبے یا اپنی بقاء کی خاطر جبلی طور پر اختیار کردہ حکمت عملی کے تحت عورت، اس بوجھ کے ڈھونے میں مرد کی ساجھے دار بن گئی ہے۔ ممکن ہے شروع میں کبھی اس نے مزاحمت کی ہو لیکن بعد میں تو یہ ہوا کہ وہ خود بخود اپنے آپ کو متھ کے مطابق ڈھالنے لگی۔

آنگن میں چھمی کا کردار عورت کی متھ کا نمائندہ کردار ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ قارئین کے لئے بے حد پر کشش ہے کیونکہ پڑھنے والے کے حواس پر یہی متھ سوار ہے اور پڑھنے والیوں میں مستثنیات سے قطع نظر سبھوں نے اپنے اپنے طور پر خود کو

اس متھ کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ جب ہمارا انقاد یہ کہتا ہے چھمی کی شخصیت قارئین کے لئے بے حد پر کشش ہے اس میں زندگی اور جانداری ہے تو میرے خیال میں وہ غیر ارادی طور پر ادبی تنقید میں Male Chauvinist کا رول ادا کرتا ہے۔ چھمی کے بیان میں ڈاکٹر اسلم آزاد جہاں تہاں متھ کو حق بہ جانب ثابت کرتے ہوئے پائے جاتے ہیں۔ ان کا زورِ قلم اس جواز فراہمی کے عمل میں کچھ اس طرح صرف ہوا ہے کہ وہ دعوے کے بعد دلیل کے طور پر جو واقعہ ناول سے چنتے ہیں اسے آدھا ہی بیان کرتے ہیں کہ اس کے پورے بیان سے دعوے کے دھندلانے کے امکانات روشن ہوتے ہیں۔ آپ رقم طراز ہیں:

''ناساعد حالات اور ناسازگار صورت حال چھمی کے کردار کو ناہموار کر دیتی ہے۔ چڑچڑاپن اور بدمزاجی اس کی صفت بن جاتی ہے۔ وہ گھر کے افراد کی پرواہ نہیں کرتی۔ جو جی میں آتا ہے کہہ دیتی ہے۔ اپنے باپ سے بھی وہ نفرت کرتی ہے لیکن اس کی معقول وجہ موجود ہے۔ اس کے باپ نے کئی شادیاں کی ہیں اور یہ بات چھمی کو فطری طور پر ناپسند ہے کیونکہ ان متواتر شادیوں نے ان کو اولاد کی تربیت اور کفالت کے مسائل سے الگ کر دیا ہے۔ عید کے کپڑے بنوانے کے لئے جب چھمی کے باپ پانچ روپئے بھیجتے ہیں تو وہ حدِ برداشت سے گزر جاتی ہے اور گویا پھٹ پڑتی ہے۔

''اتنے روپیوں میں ہمارے ابا کی تیسری بیوی صاحبہ کا کفن تک نہ آئے گا۔ جانے لوگ اتنے بچے کیوں پیدا کرتے ہیں اس سے تو کتے کے پلے پال لیں۔''

''یہ ایک طرح کے جذباتی فشار کی نشانی ہے، اس کا کردار بے حد فعال، زندہ اور متحرک ہے۔'' (۴)

چھمی کے اس ردعمل کو ڈاکٹر اسلم آزاد جذباتی فشار قرار دیتے ہیں جبکہ خدیجہ مستور کے نزدیک یہ محض جذباتی فشار نہیں۔ خدیجہ مستور نے اس واقعے کے سہارے

صرف چھمی ہی نہیں بلکہ عالیہ کے بھی کردار کی تفہیم کی کلید قاری کے ہاتھ میں دے دی ہے۔ چھمی کے ردعمل کا یہ واقعہ وہاں ختم نہیں ہوتا جہاں تک ڈاکٹر اسلم آزاد اسے نقل کرتے ہیں۔ اس ردعمل پر عالیہ کا خاموش تبصرہ بھی اسی واقعے کا حصہ ہے جو ہماری توجہ کا مستحق ہے۔ ملاحظہ ہو:

”کریمن بوا بڑبڑاتی رہیں اور عالیہ دلان کے محراب کے بیچ بیٹھی چپ چاپ سنتی رہی۔ وہ بار بار چھمی کے کمرے کی طرف دیکھ رہی تھی جواب خود کو ایذا پہنچانے کے لئے اتنے لق ودق کمرے میں تنہا پڑی جانے کیا کر رہی تھی۔

عالیہ کو تو اس کمرے میں ہول آتا۔ دادی کے انتقال کے کتنے بہت سے دن گذر گئے مگر اسے تو آج تک دادی کی منتظر نظریں کمرے میں ڈوبتی ابھرتی نظر آتیں۔ ان کی تیز تیز سانس اب بھی سائیں سائیں کرتی محسوس ہوتی۔ اب بھلا چھمی کو کس طرح منایا جائے۔ وہ سخت بیزار ہو رہی تھی۔ ارے ظفر چچا کیا یہ چھمی آپ کی بیٹی نہیں؟ کیا بیوی کے ساتھ اولاد بھی مر جاتی ہے؟

وہ اوپر اپنے کمرے میں چلی گئی اور اپنے کورس کی کتابیں الٹنے پلٹنے لگی۔ لاکھ سر مارا مگر پڑھنے میں جی نہ لگا۔ بس اسے بار بار چھمی کا خیال ستا رہا تھا۔

چھمی ایک دن خود کو ایذا پہنچا پہنچا کر ختم کر لے گی۔“

زندگی کے تئیں حالات کے جبر کے باعث ہی سہی، چھمی کا یہ ردعمل واضح کرتا ہے کہ اس کا کردار لاکھ فعال سہی اس کی زندگی مجہول ہے اور یہی چھمی کا المیہ ہے۔ اس کے برعکس عالیہ کے کردار کی عظمت کا راز اور اسے مرکزی حیثیت عطا کرنے کا جواز یہ ہے کہ وہ کسی صورت مجہول زندگی گذارنے پر آمادہ نہیں ہوتی ورنہ کیا وجہ ہے کہ چھمی، جس کا وجود ناول کے پہلے پیراگراف سے آخری پیراگراف تک پھیلا ہوا ہے اور جس کی پیکر تراشی میں خدیجہ مستور نے فنکارانہ ہنرمندی اور سلیقے کا وہ مظاہرہ کیا ہے کہ

ڈاکٹر قمر رئیس اس کا شمار اردو ناول کی غیر فانی سیرتوں میں کرتے ہیں، ناول کا مرکزی کردار نہ بن پائی، بس ایک اہم کردار ہو کر رہ گئی!۔ چھمی کا باطن کمزور ہے، ذہن ناپختہ اور جذبات اس قدر بے مہار کہ احساس ذمہ داری کے متحمل نہیں ہو سکتے بلکہ وہ خود اپنے جذبات کے ساتھ کھلواڑ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتی (کچھ دیر کے لئے ہی سہی جمیل کے خیال کو پس پشت ڈال کر وہ منظور سے دل لگاتی ضرور ہے)

دراصل خدیجہ مستور نے آنگن میں تضاد کی تکنیک کے سہارے سیرتوں کو اجاگر کرنے کی خاطر عالیہ کے ساتھ چھمی کو نتھی کیا ہے کہ رنگ ہلکے اور سنجیدہ ہوں یا شوخ اور بھڑک دار؛ ساتھ ہوتے ہیں تو دونوں کھلتے ہیں اور الگ الگ ہوں تو دونوں ماند پڑ جاتے ہیں۔ آخری انتخاب اور فیصلہ تو ذوق نظر ہی پر منحصر ہوتا ہے۔ تکنیک کی سطح پر راوی کو عالیہ کا دم ساز بنا کر خدیجہ مستور نے یہ جتن بھی کیا ہے کہ اگر قاری کو فکشن کی تھوڑی بہت سمجھ ہے تو اس کی نظر رسوانہ ہو۔

چھپا کر نظر میں لانا اور دکھا کر چھپانا فن کار کا کمال ہے۔ خدیجہ مستور نے عالیہ پر چھمی کی چادر ڈال دی ہے۔ اس شوخ چادر سے چھنتی ہوئی عالیہ کی عظمت اہل نظر سے داد لئے بغیر نہیں رہ سکتی۔۔ کچھ نظریں چادر ہی کو چوم کر لوٹ آئیں تو اور بات ہے!

زندگی کے تئیں عالیہ کا ردعمل دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ ردعمل میں وہ جلد بازی سے کام نہیں لیتی۔ یہ اس کی دانشمندی ہے۔ اپنے طور پر زندگی کے تعلق سے کسی نتیجے پر پہنچے بغیر بھیڑ میں شامل ہونے سے انکار، اور اس شمولیت کے فوائد اور نقصانات دونوں سے دستبردار ہونے پر آمادگی کا اظہار یہ دونوں باتیں دانشمندی کے ساتھ شخصی حوصلے اور جرأت کا بھی تقاضا کرتی ہیں۔

نامساعد حالات کا سامنا عالیہ بھی کر رہی ہے لیکن وہ بڑی ثابت قدمی اور

استقلال کے ساتھ زمانے کی ہر اس تدبیر اور چال کو ناکام کرتی ہے جو فرد کو بھیڑ کا حصہ بنانے اور خصوصاً عورت کو بے حیثیت اور بے معنی زندگی گذارنے پر مجبور کرتی ہے زندگی کے تئیں اپنے اس موقف کی قیمت وہ شخصی، ذاتی اور نجی محرومیوں کی شکل میں چکاتی ہے۔

عالیہ مرد کے معاشرے میں جب زندگی کو عورت کی نظر سے دیکھتی ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے مرد اساس معاشرہ کی بنیادی شناخت مرد کا زورِ بازو نہیں بلکہ عورت کی ہستی مجہول ہے۔ منفی شناخت کی بنیاد پر اپنے وجود کا اعلان کرنے والا معاشرہ کسی طور زندگی کی مثبت قدروں، جذبوں اور احساسات کا متحمل نہیں ہوسکتا کیونکہ یہ سب اس کی موت کا سامان ہیں، یہ وہ معاشرہ ہے جس میں جذبے کی صداقت زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ پاتی۔ صفدر کی تہمینہ سے محبت ناول کے آخر تک آتے آتے زندگی کی حرص اور طمع سے بدل جاتی ہے۔ تہمینہ کو جذبے کی عصمت کا پاس تھا لہذا اس نے خاک کی چادر اوڑھ لی ورنہ شکیل میاں سے اس کی مرضی کے خلاف رچائی جانے والی شادی کے نتیجے میں اس کی محبت کا یہ جذبۂ صادق، ازدواجی زندگی کی ہوس ناکی سے مات کھا کر رسوا ہو جاتا۔

اس جذبے کی آن عالیہ کو بھی عزیز ہے لیکن وہ موت کو اس کا انجام نہ بناتے ہوئے اسے زندگی کے آغاز سے جوڑنا چاہتی ہے۔ ناول میں خودکشی کے سانحے کے بعد عالیہ اس جذبۂ صادق کی زندہ علامت بن کر ابھرتی ہے۔ وہ کم سنی میں تہمینہ کی راز دار رہ چکی ہے۔ تہمینہ کی حیثیت اس کے نزدیک مجسم جذبۂ صادق کی ہے۔ اس نے صفدر بھائی کو تہمینہ کی محبت میں ہر ذلت کو خموشی کے ساتھ برداشت کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ امی نے کیا کچھ نہیں کیا صفدر بھائی کے ساتھ۔ ان کے سامنے دو دو وقت کا سڑا ہوا کھانا رکھنا اور ان کے لئے کتوں کو کھلانے کے چھیچھڑوں سے قیمہ بنوانا ایسی باتیں

تھیں جن کا ابا میاں تدارک کر سکتے تھے لیکن اٹھتے بیٹھتے صفدر بھائی کو کم ذات کہنے اور ان کی ماں سلمہ پھوپھی کو برے برے ناموں سے یاد کرنے کی اماں کی عادت کے سامنے ابا میاں بھی بے بس تھے۔

اسی کچی عمر میں عالیہ نے عورت کی ایک اور نامکمل اور تشنہ کام زندگی کی لاش کو رسوائی کے چوراہے پر ٹنگا ہوا دیکھا۔ کسم دیدی کی سفید ساری کے پلو سے ٹپک کر صحن میں جذب ہونے والے پانی کی آخری بوند عالیہ کے من کو بھگو کر اس کی آنکھ ہمیشہ کے لئے نم کر گئی۔

جب عالیہ اس جذبے کی آنچ کی طرف لپکنے کی عمر کو پہنچی تو اس نے خود کو جمیل بھیا اور چھمی کے دھاگوں میں الجھا ہوا پایا۔ عالیہ کے یہاں آنے سے قبل ہی چھمی نے اپنے ایثار کے بل پر جمیل بھیا کو اپنا بنا لیا تھا اور وہ بھی بغیر کسی مزاحمت کے چپکے سے اس کے ہو گئے تھے۔ چھمی کو وہ گھڑی نہیں بھولتی جب جمیل بھیا نے پہلی بار اسے زور سے لپٹایا تھا۔ ان کا لپٹانا اسے بڑا اچھا لگا تھا۔ بات یہ تھی کہ جمیل بھیا نے اس سے کچھ روپے مانگے تھے اور اس نے انکار کیا تھا۔ اس کے انکار پر جمیل بھیا نے اسے کچھ ایسی نظروں سے دیکھا تھا کہ اس نے سارے جمع روپے جمیل بھیا کو دے دیئے تھے اور پھر — جمیل بھیا نے اسے لپٹایا تھا۔

اس کے بعد تین برسوں تک چھمی نے ایک کپڑا بھی نہ بنوایا۔ سارے پیسے جمیل بھیا کی پڑھائی پر صرف ہو گئے۔ اس دوران چھمی رات کو روزان کے کمرے میں آنے لگی تھی۔ ایک مرتبہ وہ خود ہی ان کے پاس لیٹ گئی تھی اس پر جمیل بھیا اٹھ کر بیٹھ گئے تھے۔ اس رات انہوں نے اسے پیار کیا تھا۔

ایسی نہ جانے کتنی یادیں ہیں جنہیں چھمی نے سینے میں سینت کر رکھا ہے لیکن جمیل بھیا نے ان باتوں کو اس طرح بھلا دیا ہے گویا وہ کبھی ہوئی ہی نہیں تھیں۔ اب وہ

بی۔اے ہو چکے ہیں اور گھر میں عالیہ بھی آ گئی ہے۔ان بدلے ہوئے حالات میں ان کے نزدیک چھمی کا وجود و عدم دونوں برابر ہیں۔اب تو ہر طرف انہیں عالیہ بی بی نظر آ رہی ہیں۔

صفدر بھائی کے سامنے جمیل بھیا عالیہ کو بالکل بونے معلوم ہوتے ہیں البتہ چھمی کے ایثار کو دیکھ کر اسے بے تحاشہ تہمینہ آپا یاد آتی ہیں وہ سوچتی ہے کہیں یہ چھمی بھی بے وقوفی نہ کر بیٹھے لیکن اسے بہت جلد معلوم ہو جاتا ہے کہ چھمی ایثار کی مورت نہیں۔ وہ محبت میں بدلے کی قائل ہے۔

''بھئی جو ہم سے محبت کرے گا ہم اس سے محبت کریں گے۔یہ تو بدلہ ہے اس ہاتھ دے اس ہاتھ لے''۔

جمیل بھیا بھی محبت میں بدلے کے قائم تھے اور ڈھیٹ اتنے کہ عالیہ سے اپنی ایک طرفہ محبت تک کا صلہ لے ڈالا۔صبح جنگ پر جانے سے پہلے ان کا رات گئے عالیہ کے کمرے میں آنا ناول کے پلاٹ کا ایک اہم واقعہ ہے۔اپنے بازوں میں جکڑ کر پاگلوں کی طرح اسے چومتے اور اپنے سینے میں جذب کرتے رہنے کے بعد جمیل بھیا جب عالیہ کو اس کے بستر پر پھینک کر سیڑھیاں اتر گئے تو نفرت سے بھری عالیہ اپنی بے بسی پر رو پڑی کہ وہ آخر کس بات کا بدلہ چکانے پر راضی ہو گئی تھی...... وہ خود کو ملامت کرتے کرتے جانے کب سو گئی۔

آپا کی موت کے بعد اسے جمیل بھیا کبھی اچھے نہیں لگتے تھے۔پہلی مرتبہ انہیں دیکھ کر اس نے سوچا تھا۔

''کیا آپا کی شادی اس بدتمیز سے ہو رہی تھی۔ارے وہ تو اس کے ساتھ چند دن بھی نہ جیتیں۔کیا یہ وہی شخص ہے جس کا نام آپا کے ساتھ لے کر وہ خوش ہوتی تھی۔''

اور جب جمیل نے اس خیال سے کہ کہیں عالیہ اسے تہمینہ کی موت کا ذمہ دار نہ

سمجھتی ہوا پنی صفائی دینے کی خاطر صفدر کے خط کا ذکر کیا تو آپا کا راز افشا دیکھ کر اسے جمیل بھیا کی صورت سے نفرت ہو گئی تھی۔

جمیل اور عالیہ کا آپسی تعلق، زندگی کے تیئں عالیہ کے مخصوص ردعمل کی وجہ سے ناول میں منفرد ڈرامائی صورتحال کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس تعلق کو سمجھنے کے لئے ہمیں یہ یاد رکھنا ہوگا کہ عالیہ کا ردعمل بنیادی طور پر زندگی کے تیئں ہے جمیل کی ذات یا اس کے جذبات کے تیئں نہیں۔ عالیہ کے نزدیک زندگی سے کٹ کر جذبہ بے معنی ہو جاتا ہے اور معاشرے میں مجہول ہستی بن جانے کے بعد فرد کی زندگی بے معنی ہو جاتی ہے اور جب یہ دونوں اپنے معنی کھو دیتے ہیں تو معاشرہ زندگی کی لاش پر جذبے کا کفن ڈال کر آگے بڑھ جاتا ہے۔

اس ہیئت کذائی کے بعد، اتنی بھاری قیمت چکا کر ملنے والا مرد کا ساتھ عالیہ کے لئے قابل قبول نہیں ہے۔ حالانکہ حوا کی اور بیٹیوں کی طرح وہ بھی گوشت پوشت کی بنی جیتی جاگتی عورت ہے۔ اس کے بھی سینے میں دل دھڑک رہا ہے۔ وہ ان عورتوں میں سے بھی نہیں ہے جو اعصابی امراض کا شکار ہو کر جنس بے زار یا مرد بیزار ہو جاتی ہیں۔ عالیہ کو یہ گوارہ ہے کہ اس کے فطری تقاضے نا آسودہ رہیں لیکن وہ معاشرے کے ہاتھوں میں ایک کھلونا بن کر مجہول وجود بننے پر راضی نہیں ہوتی۔ عالیہ کی ذات میں فطرت کا جوش اور شعور و آگاہی کا کرب باہم متصادم ہو کر اس کے اندر محشر برپا کرتے ہیں لیکن دیکھنے والا باہر سے یہی دیکھتا ہے کہ سمندر کی سطح پر موجیں شانت ہیں۔ وہ اپنے اندر کی رستخیز اپنے ظاہر پر اثر انداز ہونے نہیں دیتی یہی وجہ ہے کہ باہر کی دنیا یعنی معاشرے کے الجھاوے سے اپنی ذات کو بچا لے جاتی ہے۔

یہ سچ ہے کہ وہ جمیل بھیا کے لئے سچ مچ تعزیہ بن گئی تھی اور اسے دیکھ کر ان کی صورت پر ماتم برستا تھا لیکن یہ جمیل بھیا ہی تھے جنہوں نے اس کے اندر یہ احساس

جگایا تھا کہ سنگھار مرد سے محبت کرنے کی چغلی کھاتا ہے۔ واقعہ یہ کہ عالیہ کے اندر ایک چور چھپا بیٹھا تھا جس کی وجہ سے وہ کبھی جمیل بھیّا کے سامنے شرمندگی اٹھاتی تو کبھی کمزور پڑ جاتی اور جمیل بھیّا ایسے موقعوں سے خوب فائدہ اٹھاتے۔ عالیہ اس وقت بہت شرمندہ ہوئی تھی جب اس نے جمیل بھیّا کو اولوں کی زد سے بچانے کی خاطر بیساختہ چیخ کر اندر بھاگ آنے کے لئے کہا تھا اور جمیل بھیّا کے طنز پر بے وقوفوں کی طرح بات بنا کر رہ گئی تھی۔

پہلی مرتبہ وہ کمزور اس وقت پڑ گئی تھی جب جمیل بھیّا کی آنکھوں میں آنسو دیکھ کر وہ بوکھلا گئی تھی اور کچھ بات نہ کر پائی تھی۔ جمیل بھیّا نے اس کا نام پکار کر اسے جھٹکے سے اٹھا لیا تھا اور اسے ایسا محسوس ہوتا کہ کھڑکیوں کے دونوں پٹ بند ہیں اور اس کے ہونٹوں پر انگارے رکھے ہوئے ہیں۔ اس واقعہ کا ردعمل دو متضاد کیفیتوں پر مبنی ہے۔ پہلے وہ سسکیاں بھر بھر کر روتی ہے اور کہتی ہے...... جمیل میرے جسم میں جو تم جادو کی سوئیاں چبھو گئے ہو اسے اب کون سا شہزادہ آکر نکالے گا۔ روتے روتے جب اس کا جی ہلکا پڑ جاتا ہے تو وہ اپنے بے وقوفی پر ہنسنے لگتی ہے...... حد ہے بھئی...... کیا وہ آپا اور کسم دیدی سے کچھ کم ہے...... ہونہہ پتہ نہیں وہ کیسے پاگل ہوگئی!...... یہ متضاد ردعمل اس کے اندر مچی ہوئی ہلچل کا غماز ہے!

عالیہ کے اندر جو چور چھپا بیٹھا ہے وہ بہر صورت سامنے آنا چاہتا ہے چاہے عالیہ آپا اور کسم دیدی ہی کی صف میں کیوں نہ گنی جائے لیکن آپا اور کسم دیدی تو دور رہیں، عالیہ چچی اماں تک بننے پر راضی نہیں۔ ناول میں پلاٹ کا ایک اور اہم واقعہ چھمی کی شادی کی تیاریوں کے دوران وقوع پزیر ہوتا ہے۔ اس واقعے کے ذریعہ زندگی اور محبت کے تیئں عالیہ کا موقف پوری طرح کھل کر سامنے آتا ہے اور عالیہ کی باطنی کشمکش فیصلہ کن رخ اختیار کر لیتی ہے۔ عالیہ بیٹھی چھمی کے دوپٹے میں کرن ٹانک

رہی ہے کہ جمیل بھیّا آتے ہیں۔

''اچھا تو چھمی بی بی کا جہیز تیار ہو رہا ہے'' وہ بات کرنے کی خاطر بولے۔

''ہاں جمیل بھیّا! ابھی خیر ہے۔ خوب سوچ لیجئے۔''

''عالیہ'' مارے غصے کے جمیل بھیّا ایک دم چپ ہو گئے۔ تم مجھے چڑا کر خوش ہوتی ہو'' چند لمحوں بعد وہ بولے تو ان کی آواز میں لرزش تھی۔

''بھئی حد ہے، آپ تو ذرا سی بات پر ناراض ہوتے ہیں وہ ہنسنے لگی۔ اس نے سوچا کہ بات یوں ہی ہنسی میں ٹل جائے تو ٹھیک ہے پر جمیل بھیّا تو سخت سنجیدہ ہو رہے تھے۔

''عالیہ''! انہوں نے پکارا۔

''ہوں'' عالیہ نے سر تک نہ اٹھایا۔

''ذرا یہ دوپٹہ تو اوڑھ کر دیکھا دو'' ان کی آواز جذبات سے بھاری ہو رہی تھی۔

''کیوں''؟

''بس یہی دیکھنا چاہتا ہوں کہ تم دلہن بن کر کیسی لگو گی''

''آپ کی دلہن کے لئے بھی ایسا دوپٹہ ٹانک دوں گی''

''میری کوئی دلہن نہیں''

''کہئے تو آپ کی چار شادیاں کرا دوں''

''بیویوں کا کیا ہے۔ وہ تو بہت سی مل جائیں گی۔ مگر مجھے میری دلہن کبھی نہ ملے گی۔ تم میری شادی نہ کرنے کی زحمت کرو تو اچھا ہے۔''

جمیل بھیّا کی آنکھوں میں ایسا دکھ تھا کہ وہ ڈوب کر رہ گئی۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے دوپٹے کو اس طرح تان لیا جیسے اب سر پر ڈال لے گی۔ وہ اس وقت تو جمیل بھیّا کی فرمائش ضرور پوری کر دے گی۔ جمیل بھیّا اسے کس شوق سے دیکھ رہے

تھے، پھر ایکدم جیسے وہ چونک پڑی اس نے دوپٹے کو لپیٹ کر ایک طرف رکھ دیا اور ادھر ادھر دیکھنے لگی، اگر آج اس نے یہ دوپٹہ اوڑھ لیا ہوتا تو پھر یہی دوپٹہ گھونگھٹ بن جاتا۔ اور وہ اس گھونگھٹ کو کبھی نہ اٹھا سکتی۔ یہ گھونگھٹ اس کی آنکھوں پر پردہ بن کر پڑ جاتا۔ اس گھر میں ایک اور بڑی چچی زندگی کی راہ پر بھٹکنے کے لئے جنم لے لیتی اور پھر ملک آزاد ہوتا رہتا۔

''تم دوپٹہ اوڑھنا چاہتی ہو مگر بزدل ہو'' جمیل بھیا پھر آپے سے باہر ہونے لگے'' جانے تم کس قسم کی لڑکی ہو''

''جمیل بھیا صاحب! آپ اپنی ماں کی زندگی سے عبرت حاصل کیجئے، کسی سیدھی سادی عورت سے شادی کر لیجئے اور بس، وہ سب سہہ جائے گی''۔

جمیل بھیا نے اسے غور سے دیکھا، شائد اس کے طنز کی گہرائی کو پار کر گئے تھے۔''

ملک تقسیم ہوتا ہے، لوگوں کی وفاداریاں بدل جاتی ہیں، زمین پر کھینچی گئی ایک لکیر دلوں میں دراڑیں ڈالدیتی ہے۔ برعظیم پر قیامت ٹوٹتی ہے۔ اس کی حشر سامانیاں اچھے اچھوں کو دہلا کر رکھ دیتی ہیں۔ بدلے ہوئے حالات میں عام آدمی تک شعوری یا غیر شعوری طور پر زندگی کے تعلق سے اپنے نظریہ کا از سرے نو جائزہ لیتا ہے۔ ترمیم و تنسیخ سے کام لیتا ہے اور ذرا سی دیر میں اسے حالات کے نئے چوکھٹے میں بٹھانے میں کامیاب ہو جاتا ہے اب یہ افتاد اس کی اچھی بری دیرینہ آرزوؤں، نیز جائز اور ناجائز خواہشوں کی تکمیل کا حیلہ بن جاتی ہے۔ ناول کا ہر کردار اس موقعے سے فائدہ اٹھاتا ہے اور ایسا کرنے میں چھمی اوروں کے مقابلے میں بہت آگے نکل جاتی ہے۔

عالیہ وہ واحد کردار ہے جو اپنے موقف پر اٹل ہے۔ وہ غرض کی باولی نہ پہلے تھی

نہ اب ہے۔ ان بدلے ہوئے حالات میں بھی اس کا ذہنی رویہ اور اس کی عملی زندگی دونوں زندگی اور محبت کے تئیں اس کے بنیادی موقف سے مطابقت رکھتے ہیں۔ وہ مملکت خداداد میں ڈاکٹر کی گرم جوشی کا جواب سرد مہری سے دیتی ہے کیونکہ ڈاکٹر کی پیش قدمی میں جذبے سے زیادہ اس کی وہ کاروباری حس کام کر رہی تھی جو ایک مہاجر لڑکی کی ذہنی حالت سے فائدہ اٹھانا چاہتی تھی۔

صفدر کے ملنے پر عالیہ کو آس بندھتی ہے کہ زندگی سے اس جذبے کے ٹوٹے ہوئے رشتے کو دوبارہ استوار کیا جا سکتا ہے۔ وہ کچھ ایسی کیفیت میں ڈوب جاتی ہے جیسے کسی دلہن کو پہلی بار اس کے دولہے کے کمرے میں لے جایا جا رہا ہو۔ اس کے کانوں میں آندھیوں جیسی سائیں سائیں ہونے لگتی ہے۔ ذرا سی دیر میں اس پر یہ بات کھلتی ہے کہ آنے والا ہے تو صفدر کا ہمشکل لیکن وہ صفدر نہیں جو تہمینہ کی امانت کا بار اٹھا سکے۔ یہ شخص دراصل اس مطہر جذبے کے ساتھ کھلواڑ کرنے والے شکیل کا ہمزاد ہے جسے معاشرے نے اس کے خلاف آخری حربے کے طور پر استعمال کرنے کی خاطر ابھی تک الگ رکھا تھا۔ صفدر اماں سے کہہ رہا تھا۔

”میں نے اپنی زندگی کی ڈگر کو بدل دیا ہے۔ دنیا تباہ ہوتی ہے تو ہو جائے مجھے کوئی مطلب نہیں۔ میں اب صرف دولت کماؤں گا۔ عیش کروں گا میں اب کار کوٹھی کے خواب پورے کروں گا۔ میں اب جیل نہیں جا سکتا، میں اب امپورٹ اکسپورٹ کا لائسنس لینے کی کوشش کر رہا ہوں۔ بہت جلد مل جائے گا۔ چچی اب میں بڑا آدمی بن جاؤں گا۔ آپ مجھے قبول کر لیجئے۔“

صفدر کی اس تبدیلی پر عالیہ کا خاموش ردعمل دنیا کی ہر اس عورت کی زندگی کا خلاصہ ہے جو مرد کے معاشرے میں مجہول ہستی بن کر جینے سے انکار کرتی ہے اور اسی کے ساتھ جذبۂ صادق کا رشتہ زندگی سے جوڑنے پر اصرار بھی کرتی ہے۔

عالیہ کو ایسا محسوس ہوا کہ وہ بہت دور سے ریتیلے میدانوں میں سے چل کر آرہی ہے۔ تھکان سے نڈھال، جنم جنم کی پیاسی۔ ''ارے کوئی تو اس کے حلق میں ایک قطرہ پانی کا ٹپکا دے''

عالیہ ایک مرتبہ پھر معاشرہ کی سازش کا شکار ہونے سے بچ جاتی ہے اور یوں تہمینہ نے اپنی موت سے جس جذبے کی آن کو سنبھالا تھا اسے اپنی زندگی میں ایک مرتبہ پھر رسوائی سے بچا لیتی ہے۔ وہ دونوں ہاتھ زور سے اپنے سینے پر باندھ کر دل کو تھام لیتی ہے جسے دیکھ کر آخری مرتبہ اس کے دل نے امید باندھی تھی، اسے توڑنے کے لئے معاشرہ اسی شخص کو آخری حربے کے طور پر استعمال کر رہا تھا۔

پھوہڑ اور جاہل چھمی بھلا ان باتوں کو کیا سمجھے گی۔ وہ شکیل کی بیوی اور اس کے بچوں کی ماں بن کر عالیہ کے سینے پر سے دھم دھم کرتی یہ کہتی گذر جاتی ہے کہ ''بجیا میں نے آپ کو ہرایا ہے۔ وہ نہیں جانتی کہ وہ خود ہار گئی ہے اور معاشرہ اس سے بازی لے گیا ہے۔ یہ درست ہے کہ عالیہ بھی ہاری ہے لیکن عالیہ کی ہار کسی کی فتح کا مژدہ نہیں سناتی۔ بلکہ اس کی ہار کے ساتھ مرد اور معاشرے کی بھی ہار ہو جاتی ہے۔ شکست کی یہ نوعیت، عالیہ کے کردار کو عظیم کردار بناتی ہے اور دونوں کی ہار کے مابین پایا جانے والا فرق اسے چھمی کے مقابلے میں ناول کے مرکزی کردار کی حیثیت عطا کرتا ہے۔

فکشن کے اوسط درجے کے فن پاروں میں مرد اور عورت کے رشتے کو ہار جیت کے رشتے کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ فن کار اپنے تمام تر فنی وسائل کا ذخیرہ یہ دکھانے میں صرف کرتا ہے کہ جیت، ہار سے مات کھا گئی۔ ایسی تخلیقات میں ہار کو ایثار کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ آنگن میں اس رشتہ کو بہت اعلی وارفع سطح پر برتا گیا ہے۔ غالباً ہمارے فکشن کی تاریخ میں پہلی مرتبہ اس بنیادی معاشرتی رشتے کو صحیح عمرانی تناظر میں دیکھنے اور اس کے افسانوی امکانات کو بروے کار لانے کی کامیاب کوشش کی گئی

ہے۔

مرد، عورت سے جیتے یا عورت مرد سے، ہر دو صورت میں ہار دونوں کی ہوتی ہے۔ اول الذکر واقعہ، مرد اساس معاشرے میں پیش آتا ہے تو موخر الذکر عورت اساس معاشرے میں۔ پہلے معاشرے میں مرد اتنا بے حس ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی ہار کا احساس تک کھو دیتا ہے۔ اور دوسرے معاشرے میں یہ بے حسی عورت کے حصے میں آتی ہے۔ اپنے اپنے نظام میں مرد اور عورت نہ صرف خود کو حق بجانب سمجھتے ہیں بلکہ فریق مخالف سے جبراً اس کا اعتراف بھی کرواتے ہیں کہ وہ حق بہ جانب ہیں...... عالیہ کا کردار مرد اور مرد کے معاشرے کو اس کی شکست کا احساس دلاتا ہے؛...... عالیہ کی عظمت کا اعتراف دراصل اپنی شکست کا اعتراف ہے۔ شاید اسی لئے آج تک ہم نے کبھی کھل کر اس کی عظمت کا اعتراف نہیں کیا؛ اسے چھمی کے سائے ہی میں دیکھتے رہے!

سرفروشی کی تمنا......

حصولِ آزادی کے لیے ہندوستان کی جدو جہد کا موضوع پختہ سیاسی شعور اور گہری تاریخی بصیرت کا تقاضہ کرتا ہے۔ غیر جانبدارانہ معروضیت اور دیانتداری کے بغیر اس کی تفہیم کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ میرٹھ چھاؤنی کی بغاوت (۱۸۵۷ء) سے شروع ہو کر برِصغیر کی تقسیم (۱۹۴۷ء) پر ختم ہونے والے تاریخ کے اس سلسلے کو کسی ایک سیاسی جماعت اور واحد سیاسی رہنما کے حوالے سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ ایسی کوشش سہل پسندی اور مصلحت اندیشی کا حق ادا کر سکتی ہے موضوع کی تفہیم کی راہ نہیں سجھا سکتی۔ سہل پسندی اور مصلحت اندیشی کے اپنے فائدے ہوتے ہیں اور نقصان بھی۔ سب سے بڑا نقصان یہ ہوتا ہے کہ آدمی دانستہ یا نادانستہ، خود تو گمراہ ہوتا ہے دوسروں کو بھی گمراہ کرتا ہے۔ سیاست جن کا پیشہ ہے یہ ان لوگوں کا شیوہ ہے ہمیں ان سے بحث نہیں۔

موضوعِ زیرِ بحث سے کچھ ایسے بنیادی سوال جُڑے ہوئے ہیں کہ اُن کا احاطہ کیے بغیر اس پر بامعنی گفتگو نہیں ہو سکتی۔ آگے بڑھنے سے پہلے ایسے چند سوالوں پر ایک نظر ڈال لینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

بنیادی سوال

۱۔ ہندوستانیوں کو پہلے پہل غلامی کا احساس کب ہوا؟

۲۔ اس احساس نے ان کے اندر آزادی کے جس تصور کو جگایا، وہ کیا تھا؟

۳۔ یہ احساس اور اس کا زائدہ تصور دونوں مل کر آزادی کی خواہش میں کب اور کیسے ڈھلے؟

۴۔ اس خواہش نے فطری طور پر پروان چڑھ کر مطالبے اور تحریک کی شکل اختیار کی یا انہیں یہ باور کرایا گیا کہ ان کی یہ خواہش اور مطالبہ ہے؟

۵۔ سیاسی آزادی کے سامنے اچھوتوں کی غلامی کے سوال کو ثانوی اہمیت دینے کے بعد وہ کون سی قدریں رہ گئی تھیں جن کی دہائی دے کر تحریک کا جواز فراہم کیا جاسکتا تھا؟

۶۔ جیسے جیسے آزادی کی تحریک آگے بڑھتی گئی ہندوؤں اور مسلمانوں کے راستے الگ کیوں ہوتے گئے؟

۷۔ اس کا ذمہ دار، جیسا کہ ہمیں سمجھایا گیا ہے، واقعی انگریز ہے یا مسلمانوں اور ہندوؤں کے دل میں کوئی چور چھپا بیٹھا تھا، جو موقعے کی تاک میں تھا؟

۸۔ اس تحریک کی بنیاد اگر حب الوطنی کا جذبہ تھا تو اس وقت اس جذبے سے کیا معنی مراد لیے جاسکتے تھے؟ جنگِ آزادی میں ہندوؤں کی شرکت کا مقصد انگریزوں کے ساتھ مسلمانوں سے بھی پیچھا چھڑا کر رام راجیہ کی پُنر استھاپنا اور مسلمانوں کی شرکت کا مقصد اپنی کھوئی ہوئی سلطنت کا حصول تو نہ تھا؟ رہ گئے ہندوستانی سرمایہ دار گھرانے! کہیں وہ یہ تو نہیں سوچ رہے تھے کہ اب تک انگریز نے ملک کو لوٹا ہے، اسے بھگا کر یہ فریضہ ہم خود ہی کیوں نہ انجام دے لیں؟

۹۔ کیا کانگریس واقعی عوام کی جماعت تھی، اور اسے عوام کا مفاد عزیز تھا؟ اگر ایسا تھا تو کانگریس نے عبوری حکومت میں لیاقت علی خاں کے عوام دوست بجٹ کا خیر مقدم کیوں نہیں کیا؟ یہ کیوں کہا کہ یہ بجٹ عوام کی حمایت اور ان کے حق میں نہیں بلکہ ہندو سرمایہ داروں کو زک پہنچانے کے لیے بنایا گیا ہے؟

کیا مسلم لیگ واقعی ملک بھر کے مسلمانوں کی جماعت تھی؟ کیا وجہ ہے کہ مسلمانوں کی اکثریت نے ملک کی تقسیم کو عملی طور پر قبول نہیں کیا؟

۱۰۔ ماؤنٹ بیٹن مارچ ۱۹۴۷ء میں وائسرائے بن کر ہندوستان آیا۔ اقتدار کی منتقلی کے لیے اسے ۱۵ر جون ۱۹۴۸ء کی آخری تاریخ دی گئی تھی۔ ونسٹن چرچل کے نزدیک اتنی بڑی سلطنت کے کاروبار کو پندرہ مہینوں کی قلیل مدت میں منتقل کرنے کی کوشش خطروں سے خالی نہ تھی۔ سردار پٹیل اور پنڈت نہرو نے ان خطروں کو نظر انداز کرتے ہوئے ماؤنٹ بیٹن کو پانچ ہی مہینوں میں اقتدار کی منتقلی پر آمادہ کیوں کر لیا؟

اگر ملک ۱۵ر اگست ۱۹۴۷ء کے بجائے ۱۵ر جون ۱۹۴۸ء کو آزاد ہوتا تو ہمیں تقسیم کو روکنے کے مزید امکانات تلاش کرنے کا موقع ملتا اور اگر تقسیم کو ہم ناگزیر بنا ہی چکے تھے تو آبادی کی منتقلی کے مسئلے کو پُر امن طور پر حل کرنے کی سبیل نکالی جا سکتی تھی۔ اس کوتاہ اندیشی کے پیچھے کون سے عوامل کارفرما رہے ہیں؟

۱۱۔ ایک مرحلہ وہ آیا جب کیبینٹ مشن نے فیصلہ کیا کہ ہندوستان کو بھارت اور پاکستان میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ تجویز رکھی کہ متحدہ ہندوستان میں امور خارجہ، دفاع اور ذرائع آمد و رفت مرکزی حکومت کے اختیار میں ہوں گے۔ صوبوں کو تین گروپوں میں تقسیم کیا جائے گا۔ ایک گروپ میں ہندو اکثریت کے صوبے ہوں گے۔ دوسرے گروپ میں مسلم اکثریت کے صوبے ہوں گے، اور تیسرے گروپ میں

بنگال اور آسام کے صوبے۔ مسلم لیگ نے مشن کے اس پلان کو منظور کرتے ہوئے مطالبۂ پاکستان واپس لے لیا۔ کیا وجہ تھی کہ کانگریس نے کیبنٹ مشن کے اس پلان کو منظور نہیں کیا اور ملک کے بٹوارے کا مطالبہ کیا؟

۱۲۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ آزادی کے بعد ہر بار کانگریس کا بجٹ اور پنج سالہ منصوبہ اس اہتمام سے تیار کیا گیا کہ ملک کی دولت گنتی کے چند سرمایہ دار گھرانوں کی تجوریوں میں سمٹتی چلی گئی اور عام آدمی دن بہ دن غریب سے غریب تر ہوتا چلا گیا؟

۱۳۔ آج اگر ہم آزاد ہیں تو کیا وجہ ہے کہ اب بھی ہم پر وہی قوانین نافذ ہیں جو انگریز حاکم نے بڑے ہی اہتمام کے ساتھ غلام ہندوستانیوں کی عزتِ نفس کو کچلنے اور انھیں شخصی آزادی سے محروم رکھنے کے لیے بطورِ خاص وضع کیے تھے۔

۱۴۔ کیا وجہ ہے کہ اس آزاد بھارت میں انتظامیہ اور پولس کے تربیت یافتہ افسران ایک عام ہندوستانی کے ساتھ اس احترام سے پیش نہیں آتے جو ایک آزاد شہری کا حق ہے۔ اس کے برعکس ان افسران کی رعونت اور اُن کا تحقیر آمیز سلوک سینتالیس سے پہلے کے انگریز افسران کے رویےّ کی یاد دلاتا ہے۔

یہ اور ایسے کچھ اور سوالوں کے جوابوں کی تلاش، پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کی صورت پذیری سے عبارت ہو کر، ہندوستان کی جدوجہدِ آزادی کے موضوع پر ایک تاریخی ناول کی تخلیق کو ممکن بنا سکتی ہے۔ تاریخی ناول میں زمان، مکان، پلاٹ، کردار، سب کچھ وقت فراہم کرتا ہے۔ ناول نگار حقائق کی روشنی میں تاریخ کو فکشن میں ڈھالتا ہے تاکہ زندگی کے رزمیہ کے تناظر میں تاریخ کی معنویت اُبھر کر سامنے آئے اور ایسا اس وقت ہوتا ہے جب فن کار کی تخلیقی بصیرت حقائق سے آگے بڑھ کر اس عہد کی سچائی کو دیکھتی ہے اور فن کار اس کی روشنی میں وقت کے فراہم کردہ حالات اور اشخاص کو ناول کے پلاٹ اور کردار میں ڈھالتا ہے۔

جنگِ آزادی اور تحریکِ آزادی کا فرق

آزادی کی جدو جہد، جنگ اور تحریک میں بٹی ہوئی تھی۔ ہمارے یہاں اس فرق کا ادراک نہیں پایا جاتا جس کی وجہ سے اکثر خلطِ مبحث کی سی صورتِ حال پیدا ہو جاتی ہے۔ بالعموم جنگِ آزادی کہہ کر تحریکِ آزادی مراد لی جاتی ہے۔ جنگِ آزادی اور تحریکِ آزادی میں فرق حصولِ مقصد کے لیے اختیار کیے گئے طریقۂ کار ہی کا فرق نہیں ہے۔ یہ فرق دونوں کے اصل مقصد کا فرق ہے اور دونوں کے طریقۂ کار اپنے اپنے مقصد کے تابع رہے ہیں۔ آزادی کی جنگ، میرٹھ چھاؤنی سے شروع ہوئی اور آزاد ہند فوج کے ہتھیار ڈالنے کے ساتھ اختتام کو پہنچی۔ آزادی کی تحریک، بڑی حد تک، کانگریس کی سیاسی حکمتِ عملیوں کی روداد سے عبارت ہے۔ کانگریس میں گرم دَل کی ناکامی گویا تحریک کے مقابلے میں جنگ کی شکست تھی۔ اس کے بعد کانگریس نے انگریز کے مقابلے میں آزادی ۔ کے سپاہیوں کا ساتھ کبھی نہیں دیا۔ جنگِ آزادی کے آغاز سے متعلق ڈاکٹر تاراچند کے درج ذیل مشاہدات توجہ طلب ہیں:

> ''یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ۱۸۵۷ء میں انگریزوں کے خلاف جنگ میں حب الوطنی اور قوم پرستی کا کوئی جذبہ کارفرما نہیں تھا کیونکہ اس زمانے میں ہندوستان میں سیاسی اعتبار سے قومیت کا کوئی تصور نہیں تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ہندوؤں اور مسلمانوں نے متحد ہو کر یہ جنگ لڑی لیکن اس کے قائدین اور ان قائدین کے پیروکاروں کے سامنے ایک مشترکہ مادرِ وطن کے بجائے ذاتی وفاداریاں اور ذاتی مفادات تھے ....
> ۱۸۵۷ء کی شورش، ہندو اور مسلمانوں کے روایتی اور پشتینی طبقۂ امراء کی ایک عمومی تحریک تھی جس میں شہزادے، زمین دار، فوجی، سپاہی، مدبرین اور مذہبی قائدین شامل تھے۔ اس بغاوت

> کی کمان شہنشاہِ دہلی، شاہِ اودھ، چند راجا اور نواب، تعلقہ دار اور زمین دار، فوجی سپہ سالار پٹھان (ولائیتی) مغل، راجپوت، شمالی ہند کے برہمن اور علماء نے سنبھالی۔ (ہندوستان میں تحریکِ آزادی جلد دوم ص ۴۲۔۴۳)''

ڈاکٹر تارا چند کے ان مشاہدات کو تسلیم کرتے ہوئے دستیاب تاریخی شواہد کی روشنی میں ہم اس حقیقت کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ بھگت سنگھ اور سبھاش چندر بوس، جیسے بعد کے سپاہیوں کے تعلق سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کی جنگ ذاتی مفاد کے لیے تھی اور یہ کہ وہ قومیت کے سیاسی تصور سے ناواقف تھے۔ البتہ جنگِ آزادی کے ہراول دستے اور بعد کے تمام سپاہیوں میں یہ قدر مشترک تھی کہ وہ انگریز کو ملک کا دشمن سمجھتے تھے۔ انھیں اس سے نفرت تھی۔ نفرت کا یہ جذبہ انتہائی شدید تھا۔ وہ جان سے گذر جانے کا حوصلہ رکھتے تھے اور ان میں سے بیشتر نے مسکراتے ہوئے جامِ شہادت نوش کیا ہے۔ آزادی کی راہ میں جانوں کی پرواہ نہ کرنے والے یہ جانباز بغیر کسی فلسفہ طرازی کے سیدھے سبھاؤ اس نظریہ پر ایقان رکھتے تھے کہ آزادی کوئی کسی کو بھیک میں نہیں دیتا اور نہ ہی یہ مانگنے سے ملتی ہے۔ جواں مردوں کی غیرت غاصب کو شکست دے کر اس سے اپنی آزادی چھینتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دلوں میں سرفروشی کی تمنا لیے قاتل کا زورِ بازو آزماتے تھے۔

تحریکِ آزادی کی اصل

اس کے برعکس تحریکِ آزادی اپنی اصل کے اعتبار سے ایک ایسی تحریک تھی جس کا مقصد تحریک کے قائدین اور اراکین کو انگریزی حکومت میں اقتدار کا ساجھے دار بنانا تھا۔ انگریز ان کا آقا اور مالک تھا۔ وہ اس سے مرعوب اور متاثر تھے۔ اس کی حکمرانی میں وہ اپنے مستقبل کو تابندہ دیکھتے تھے۔ یہ تحریک ہندوستانی سماج کے اس مراعات یافتہ طبقے پر مشتمل تھی جس نے انگریزی تعلیم حاصل کرنے کے بعد انگریزی

طرزِ معاشرت اختیار کر لی تھی۔ اور بزعمِ خود مہذب اور متمدن ہو گیا تھا (تحریک کے خاتمے تک اس کی کمان اسی طبقے کے ہاتھ میں رہی)۔ عرضداشتوں اور مطالبوں کی اس سیاست کو حالات کچھ سازگار معلوم ہوئے تو اس نے ذرا حوصلے سے کام لیتے ہوئے (مکمل) آزادی کا مطالبہ بھی پیش کر دیا اور جب ۱۹۴۷ء میں اقتدار کی منتقلی عمل میں آئی تو معصوم عوام کو یہ باور بھی کرا دیا کہ یہ اقتدار کی منتقلی ہی دراصل وہ آزادی ہے جس کا مطالبہ ہم شروع سے کرتے آئے ہیں۔

اقدارِ حیات اور حکمتِ عملی کا فرق

گاندھی جی نے ۴/اپریل 1911ء کو پہلی مرتبہ ملک گیر ستیہ گرہ کا اعلان کیا تھا۔ حیات اللہ انصاری لہو کے پھول کے پیش لفظ میں دعویٰ کرتے ہیں کہ اہنسا کی تحریک نے ۲۸ سال میں ملک کو آزاد کرا لیا۔ ایک عام ہندوستانی آج بھی یہ سمجھتا ہے کہ عدم تشدد اور ستیہ گرہ نے ہمیں آزادی دلوائی ہے۔ اس حقیقت کو ہم آج تک نہ سمجھ پائے کہ اہنسا یا ستیہ گرہ جیسا فلسفہ انسان کی زندگی کا جزو اسی وقت بنتا ہے جب وہ فرد یا معاشرے کے باطن سے خوشبو کی طرح پھوٹتا ہے۔ بصورت، دیگر اس کی حیثیت لالچ، لاچاری یا عقیدت مندی کے ہاتھوں مجبور ہو کر اختیار کی گئی حکمتِ عملی سے زیادہ نہیں ہوتی۔ اہنسا، گاندھی جی کے باطن کی خوشبو تھی اور ستیہ گرہ ان کی زندگی کا سچ، لیکن افسوس کہ یہ بات ہندوستانی عوام کے تعلق سے نہیں کہی جا سکتی۔ ہندوستانی عوام کی زندگی کا سچ اس خون کی سرخی ہے جسے بہانے کے لیے انھیں اٹھائیس برس (۲۸) انتظار کرنا پڑا۔

یہ زندگی کی قدر اور حکمتِ عملی کا فرق ہے۔ آدمی قدروں کو جیتا ہے اور ان کے لیے جان بھی دیتا ہے۔ حکمتِ عملی مقصد اور مطلب کے لیے اختیار کی جاتی ہے۔ حصولِ مقصد کے فوراً بعد اسے ترک کر دیا جاتا ہے۔ قدر کا احترام یہ ہے کہ وہ طرزِ زندگی بن جائے اور یہی آدمیت بھی ہے۔ حکمتِ عملی کے طور پر اسے استعمال کر کے

ترک کر دینا آدمی کی عیاری اور قدر کی توہین ہے۔ گاندھی جی عظیم ہیں کیونکہ قدریں ان کا طرزِ زندگی تھیں۔ انھوں نے اپنے طرزِ زندگی کو قومی سیاست میں حکمتِ عملی کا درجہ عطا کر دیا۔ حکمتِ عملی کی سیاسی افادیت کے زائل ہوتے ہی اس ملک نے نہ صرف یہ کہ قدروں کے بوجھ کو اُتار پھینکا بلکہ قدروں کے ساتھ گاندھی کو بھی اپنے راستے سے ہٹا دیا۔

یہ ملک تحریکِ آزادی کے دور کو جی نہیں رہا تھا، جوش و خروش کے ساتھ بھگتا رہا تھا کہ ایک مرتبہ انگریز چلا جائے، پھر تو ہمیں ہم ہوں گے، خوب کھُل کھیلیں گے۔ انگریز کو نکال باہر کرنے کی دُھن گاندھی جی کے حواس پر کچھ اس طرح چھا گئی کہ یہ حقیقت ان پر روشن نہ ہو سکی۔ ان کی سادگی داد کے قابل ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ ستیہ گرہ اور اہنسا کے زور پر وہ مسلمانوں کے دلوں میں ہندوؤں کے لیے اور ہندوؤں کے دلوں میں مسلمانوں کے لیے محبت پیدا کریں گے۔ اہنسا اور ستیہ گرہ ہی کے بل پر اعلیٰ ذات کے ہندوؤں کے دلوں میں مساوات، بھائی چارہ، دردمندی اور ہمدردی کے جذبات پیدا کریں گے اور یوں اچھوتوں کو صدیوں کی ذلت اور غلامی سے نجات دلوائیں گے۔ گاندھی جی انہونی کے خواب دیکھ رہے تھے۔ انہونی اس لیے کہ ستیہ گرہ اور اہنسا دلوں کو نہیں پھیرتے، دل پھرتے ہیں تو آدمی ستیہ گرہی بنتا ہے اور ہنسا سے بچتا ہے۔

گذشتہ پچاس برسوں میں ہندوستان کی کسی زبان میں تحریکِ آزادی کے موضوع پر ایسا کوئی قابلِ ذکر تاریخی ناول نہیں لکھا گیا جسے موضوع سے جُڑے ہوئے بنیادی سوالوں سے صرفِ نظر نہ کرنے کی فن کارانہ دیانت داری کی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکے۔ وجہ یہ ہے کہ معاشرہ ایسا فن پارہ تخلیق نہیں کر سکتا جس کا موضوع وہ سچائی ہو جسے جینے سے ہم نے انکار کر دیا تھا۔ اس موضوع سے وابستہ بنیادی سوال اپنے اندر درس و عبرت کا بھرپور سامان رکھتے ہیں۔ ابھی تک ہم ان سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں جٹا پائے ہیں۔ ان کا سامنا کرنا خود سے نبرد آزما ہونے کے

مترادف ہے۔ بلا شبہہ یہ ایک مشکل کام ہے اور یہ مشکل کام ہمیں ناممکن کی حدوں کو چھوتا ہوا معلوم ہوتا ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ آج بے ضمیری ہمارا قومی کیریکٹر بن چکی ہے۔ بے ضمیر معاشرے سے یہ توقع کس حد تک کی جا سکتی ہے کہ وہ ایسا فن کار پیدا کرے جو اس سچائی کو جسے جینے سے ہم نے انکار کر دیا تھا، تخلیقی سطح پر اپنے باطن میں جی کر فن پارے کی شکل میں اس کا کفارہ ادا کر دے۔

ہمارا تاریخی شعور

یہاں یہ ذکر بے محل نہ ہوگا کہ انڈین کونسل آف ہسٹاریکل ریسرچ کا تاریخ جنگِ آزادی پروجیکٹ، گذشتہ پچیس برسوں سے سرد خانے میں پڑا ہوا ہے۔ کروڑوں روپوں کے اس پروجیکٹ پر اس دوران برابر رقم صرف ہوتی رہی ہے لیکن اصل کام کھٹائی میں پڑا ہوا ہے۔ بے ضمیر معاشرے پر عصبیت اور مفاد پرستی کی حکومت ہوتی ہے عصبیت اور مفاد پرستی کی قلمرو میں حقائق اور اُصولوں کے لیے جگہ نہیں ہوتی۔ ایسا معاشرہ سچ سے آنکھیں نہیں ملا سکتا، اُصولوں کو برداشت نہیں کر سکتا۔ تاریخی تحقیق کا حق ادا نہیں کر سکتا اور نہ ہی کسی حساس موضوع پر تاریخی ناول لکھ سکتا ہے۔

اس کے علاوہ ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ بعض ماہرین کے مطابق ہندوستانی مزاج اور تاریخی شعور میں بُعد المشرقین ہے۔ ہندو فکر و فلسفہ پر عبورِ کامل رکھنے والوں کے حوالے سے ڈاکٹر صفدر آہ لکھتے ہیں:

> ''واقعات بحیثیتِ واقعہ ان کے نزدیک مایا کا کرشمہ ہیں جنھیں ہندو فلسفہ غیر حقیقی قرار دیتا ہے۔ اس تصور کے ماتحت ہندوؤں نے کبھی کوئی تاریخ نہیں لکھی۔ تاریخ (اِتہاس) کی تعریف اُن کے یہاں یہ ہے:
>
> धर्माथ काम मोक्षाणामुपदेश समन्वितं ।
> पूर्ववृत्रं कथायुक्त मितिहास प्रचक्षते ।।

”یعنی دھرم کام اور موکش[1] سے بھری ہوئی قدیم کہانیوں
کو اِتہاس (تاریخ) کہتے ہیں۔ تاریخ کا یہ تصور تاریخ کے
موجودہ تصور سے کتنا الگ ہے۔ اس اُصول کے مطابق
پُران، رامائن اور مہابھارت کی کہانیاں جن میں سے ہر کہانی کسی
گہرے فلسفیانہ مفہوم کو پیش کر رہی ہے، ہندوؤں کی تاریخ ہے،
حالانکہ آج کی دنیا انھیں اعتقادی ادب یا متھ قرار دیتی ہے۔“

(۲: ہندوستانی ڈراما: صفدر آہ: نیشنل بک ٹرسٹ (انڈیا) ۱۹۶۲ء، ص ۲۰ تا ۲۱)

اس سے قطع نظر کہ ہندوستانی مزاج اور تاریخی شعور میں واقعی بُعد المشرقین ہے یا نہیں واقعہ یہ ہے کہ آج بھی ہمارے یہاں سیاسی بصیرت کا فقدان ہے۔

آج بھی ہندوستانی ذہن جب تک واقعے کو متھ اور شخصیت کو لی جنڈ نہ بنالے بے چین رہتا ہے۔ اس ملک نے گاندھی کو آدمی کم اور دیوتا زیادہ سمجھا۔ یہ بات کچھ زیادہ پرانی نہیں کہ مقبول فدا حسین اندرا گاندھی کو دُرگا کے روپ میں پیش کر چکے ہیں اور دیو کانت بروا کی عقیدت مندی اندرا اِز انڈیا، انڈیا اِز اندرا کا جاپ کیا کرتی تھی۔ آج نہ تحریک آزادی کا جوش ہے اور نہ ایمر جنسی کی دہشت، لیکن اس ملک میں ایسے مندر ہیں جن میں زندہ سیاسی بازی گروں اور سینما میں کام کرنے والے مردوں اور عورتوں کی مورتیاں نصب ہیں اور ان کے چاہنے والے نیم سے اُن مورتیوں کی پوجا کرتے ہیں۔

تاریخ کے جدید تصور سے ہمارا تعارف ابھی کل کی بات ہے۔ قدیم تصور کا ہمارا ساتھ صدیوں پرانا ہے۔ قدیم تصور ہمارے مزاج اور سائیکی کا حصہ بن چکا ہے۔ جدید تصور اکیڈمک ڈسپلن کی حیثیت سے تعلیمی اور تحقیقی اداروں میں دانشوروں کے

---

[1] ہندو فلسفے میں چار پُرشارتھ ہیں۔ دھرم، ارتھ، کام اور موکش۔ اس اشلوک میں چاروں گنوائے گئے ہیں۔ صفدر آہ مرحوم کے ترجمے میں ارتھ غالباً سہواً چھوٹ گیا ہے (م۔ج)

درمیان قدم جمانے کی کوشش کر رہا ہے۔ وہاں بھی کسی حد تک عصبیت کی کارفرمائی کے نتیجے میں اسے خاصی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ آج صورت حال یہ ہے کہ ہم جدید تصورِ تاریخ سے آگاہ تو ہوئے ہیں لیکن وہ ابھی ہماری ذات کا حصہ نہیں بن سکا ہے۔ اس صورت حال کی وجہ سے ہمارے یہاں ادب میں

تاریخی حقیقت نگاری اُس طرح رواج نہ پائی جس طرح جذباتی، نفسیاتی، جنسی اور سماجی حقیقت نگاری نے رواج پایا ہے۔

اُمراؤ جان ادا (مصنفہ مرزا محمد ہادی رسوا) اور قرۃ العین حیدر کے ناول تہذیبی مرقعے ہیں تو لہو کے پھول (مصنفہ حیات اللہ انصاری) اور دو گز زمین (مصنفہ عبدالصمد) سماجی حقیقت نگاری کی عمدہ مثالیں۔ ان میں اور ان جیسی دوسری تخلیقات میں سیاسی واقعات کے حوالے ضرور آئے ہیں لیکن ان تخلیقات کو سیاسی رتاریخی حقیقت نگاری کی مثال کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا کہ ان کا فوکس یا تو تہذیب ہے یا پھر سماج، سیاست یا تاریخ نہیں۔

بیانیہ اور تاریخ نگاری

تاریخ نگاری، تاریخ نگار کے موقف کی پابند ہوتی ہے۔ تاریخ نگار کا موقف اس کے مقاصد اور عزائم کی روشنی میں تشکیل پاتا ہے۔ مقاصد و عزائم کے اختلاف اور کثرت کی وجہ سے ماضی کی ایک سے زائد تعبیریں و توجیہیں ناگزیر ہو جاتی ہیں۔ تاریخ نگاری دراصل تاریخ نگار کے زاویۂ نگاہ کے اثبات و اعلان کا عمل ہوتا ہے۔ بیانیہ کے نظام میں بیان کنندہ کے زاویۂ نگاہ کو حاصل مرکزیت کے مماثل تاریخ نگاری میں مورخ کے زاویۂ نگاہ کی مرکزیت کے پیش نظر علومِ جدیدہ کے فکری نظام میں تاریخ کو بلا تکلف بیانیہ کا جزو گردانا گیا ہے۔

تاریخ اب ایک ایسا بیانیہ ہے جس میں ہر مکتب فکر اپنی بیان کردہ ماضی کی تعبیر و

توجیہہ کی صحت وصداقت کا دعوے دار ہوتا ہے اور وہ اس پر اصرار بھی کرتا ہے کہ صرف اور صرف اسی کا دعویٰ صحیح ہے اور باقی تمام مکاتیب فکر کے دعوے سراسر غلط اور بے بنیاد ہیں۔

فرد اساس معاشرے میں فکر اور اظہار کی آزادی وہ طرفیں کھولتی ہے کہ جمہوریت کے دوش پر سوار ہو کر فاشزم، حقیقت وصداقت کا منہ چڑانے لگتا ہے۔ ہمارے یہاں فاشسٹ تنظیموں کے وظیفہ خواروں اور احیا پسندوں کے ہاتھوں تاریخی حقیقت نگاری بے طرح رسوا ہوئی ہے۔ان کی کتابوں کی کثرت اور اشاعت کی رفتار ایسی تحریروں کی مقبولیت اور ان کے دائرۂ اثر کی وسعت کا پتہ دیتی ہے۔

زندگی کے ہر شعبے میں جھوٹ کی پذیرائی کرنے والے معاشرے میں تاریخ نگاری کے نام پر فاشزم اور احیا پسندی کی تبلیغ حیران کن تو نہیں، پریشان کن ضرور ہے لیکن ہم کیوں پریشان ہونے لگے، گذشتہ پچاس، باون برسوں میں تاریخ کو منصوبہ بند طریقے سے مسخ کرتے رہنے والوں کے خلاف اس معاشرے نے کسی بھی سطح پر کبھی کوئی ٹھوس کارروائی نہیں کی اور نہ ہی ان کی منفی کاوشوں کے تدارک کے لیے کسی قسم کا موثر ومثبت جوابی اقدام کیا ہے۔ یہ بے حسی اور بے عملی ادبی سطح پر یوں ظاہر ہوئی کہ ہمارے یہاں فکشن میں تاریخی حقیقت نگاری کی صالح، صحت مند اور توانا روایت پنپ نہ سکی۔

ایسی روایت کے نہ پنپ سکنے کو تحریکِ آزادی کے موضوع پر تاریخی ناول نہ لکھے جانے کا سبب تو قرار دیا جا سکتا ہے، جواز کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔

ہری کتھا کی مہیما

جوگندر پال کی تخلیقی شخصیت، انفرادیت اور فن کارانہ اعتماد سے عبارت ہے۔ روایت کے تمام تر ادراک واحترام کے باوجود ان کی تخلیقات، صنف کے سکہ بند تصور پر پوری نہیں اترتیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک ادب کی غایت اور تخلیق کا مقصد وہ نہیں جو ان کے پیش رووں، ساتھ والوں یا بعد کے لکھنے والوں کے یہاں عملی طور پر کارفرما رہا ہے۔

فن دراصل تصورفن کے تابع ہوتا ہے۔ لیکھ سے ہٹ کر چلنے والے فن کاروں کے تصورفن کو سمجھے بغیر ان کے فن پر بامعنی گفتگو نہیں ہوسکتی۔ اپنے یہاں عملی طور پر کار فرما تصورفن کو خود جوگندر پال نے ان کی بیشتر کتابوں کی پشت پر ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔

''بہ حیثیت ادیب میں اپنی ذات میں بے شناخت ہوں
یا پھر میری شناخت کے نقوش کائنات کے سبھی مظاہر میں مضمر ہیں۔
میں جو کچھ بھی دیکھتا ہوں وہی بن جاتا ہوں''

فن کا یہ نظریہ ہمارے لئے نیا ہے۔ ہمارے تصورفن نے ادب برائے ادب کے گنبد سے نکلنے کے بعد سماج کے درد سے ذات کے کرب تک کا فاصلہ طے کیا ہے۔

جوگندر پال سماج اور ذات نہیں، وجود کے حوالے سے اپنی بات کہہ رہے ہیں؛ جس کے ایک سرے پر فن کار ہے اور دوسرے پر کائنات، اور ان دونوں میں کوئی مغائرت نہیں۔ نقوش کائنات میں سے فن کار جسے بھی دیکھ لیتا ہے، خود وہی بن جاتا ہے۔ ایک وجود دوسرے وجود میں ڈھل جاتا ہے یا پھر وجود کی وحدت کے پیشِ نظر محض قالب بدل لیتا ہے۔

یہاں زندگی فن کار کا سبجیکٹ ہے؛ تجربہ گاہ میں سائنٹسٹ کے سامنے رکھا ہوا آبجیکٹ نہیں کہ ایک معروضی فاصلہ برقرار رکھتے ہوئے اس کا مشاہدہ و مطالعہ کیا جائے۔ فن کار اپنے ہونے کے بھرپور احساس اور اعلان کے ساتھ فطرت کے مظاہر اور زندگی کے حقائق کا تجزیہ نہیں کرتا۔ وہ اس احساس سے اوپر اٹھ کر خود کو ان مظاہر اور حقائق میں ڈھال لیتا ہے۔ ذات کا سنگِ گراں سالک ہی نہیں فن کار کی بھی راہ کا روڑا ہوا کرتا ہے۔ یہ وہ بھاری پتھر ہے جسے چوم کر چھوڑا نہیں جا سکتا۔ دو/ ۲ ہی صورتیں ممکن ہوتی ہیں۔ یا تو آدمی عمر بھر اس کے بوجھ تلے دبا رہے یا پھر خود کو اس سے اوپر اٹھا لے۔

دونوں صورتوں میں ادب کی تخلیق ہوا کرتی ہے۔ پہلی صورت میں ادب ذات کے اظہار یا اخفا کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ تخلیقی عمل کی معالجاتی قدر کے پیش نظر کبھی کبھار اظہار یا اخفا سے آگے بڑھ کر تفہیم یا انکشاف کی منزل بھی آجاتی ہے۔ دوسری صورت میں فن کار فطرت کے مظاہر اور زندگی کے حقائق میں خود کو اس طرح ڈھال چکا ہوتا ہے کہ وہ ان میں سے جسے بھی چھو لیتا ہے وہ فن کے پیکر میں ڈھل جاتا ہے۔ وہ چاہے سامنے کی بات ہو، زندگی کا کوئی بہت پیچیدہ مسئلہ ہو یا پھر کوئی فلسفیانہ نکتہ! تقلیب کا یہ عمل فن کار کے باطن میں انجام پاتا ہے اور ظاہر میں فن پارے کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ باطن کے اس عمل کے فن کے قالب میں ڈھلنے کے بعد تکنیک اور بیانیہ کی سطح پر

اس کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

جوگندر پال کے نمائیندہ اور اہم افسانوں میں ایک کردار بڑے سہج سبھاو سے دوسرے کردار میں ڈھلتا ہے۔ ایسا کرتے وقت وہ اپنے پہلے کردار کے رتبے سے دست بردار نہیں ہوتا اور جوگندر پال ان دونوں کے باہمی تفاعل سے کہانی بُنتے ہیں تو قول محال کی افسانوی صورتحال سے قاری کا سابقہ پڑتا ہے۔ بیانیہ میں وہ اثبات کی جگہ نفی اور نفی کی جگہ اثبات کو اسطرح رکھ دیتے ہیں کہ بیان میں ایک رمزیہ تہہ داری در آتی ہے۔ بعض اوقات وہ اثبات و نفی کو یکجا کر کے بھی یہ کام لیتے ہیں۔

''ہری کیرتن'' کردار کی تقلیب کی تکنیک کا نمائیندہ افسانہ ہے۔ پہلے جملے ہی سے کہانی اور کردار کے تیور کھل کر سامنے آتے ہیں:

''نہیں بڑی بہو''! جب سے بڑے بابو کے پِتا کا دیہانت ہوا تھا وہ بھی ان کے مانند اپنی بیوی کو بڑی بہو کہہ کر بلانے لگا تھا۔ تم سمجھتی کیوں نہیں۔،،

بڑے بابو مرحوم باپ کے قالب میں ڈھل چکا ہے۔ چونکہ کہانی کے شروع ہی میں ایسا ہوا ہے اس لئے قاری کے لئے یہ فن کار کا مفروضہ قرار پاتا ہے۔ اس فرضی تقلیب کا کہانی کے بین السطور میں جواز پایا جاتا ہے۔ جب تک یہ فرضی تقلیب، واقعہ بن کر بیوی کے کردار کے لئے قابل قبول نہیں ہوتی اس وقت تک افسانوی حقیقت نہیں بن سکتی اس کے واقعہ بننے کے لئے خود بیوی کی باطنی تقلیب ضروری ہے اور یہ عمل اس ایک پل میں انجام کو پہنچتا ہے جس میں بڑے بابو زندگی کا آخری سانس لیتا ہے:

''بڑے بابو''! نم آلود تارہ ٹمٹمایا۔ بڑے بابو نے کوئی جواب نہیں دیا۔
''بڑے بابو''! پھر کوئی جواب نہ پا کر بڑی بہو بجلی کی بٹن کی طرف لپکی۔
بڑے بابو کی آنکھیں کمرے کی اندرونی چھت پر پھٹی ہوئی تھیں۔''

''بڑے بابو''! بڑے بابو نے دھیرے دھیرے اپنی بیوی کی طرف آنکھیں پھیریں اور اس کے ہونٹ ہلنے لگے۔

''بڑی بہو''! بڑی بہو نے چونک کر اپنے مرد کے چہرے کو اپنی لرزاں آنکھوں میں اٹھا لیا اور چہرے کا پور پور ٹٹولتے ہوئے اس کے من ہی من میں مندر کی گھنٹیاں بجنے لگیں۔

''پتا جی!''

کہانی جس فرضی تقلیب سے شروع ہوئی تھی اس کے افسانوی حقیقت بننے کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے۔

زندگی بظاہر بڑی سادہ اور سپاٹ معلوم ہوتی ہے لیکن وہ ویسی ہوتی نہیں جیسی معلوم ہوتی ہے۔ فن کار دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو اس زندگی کو موضوع بنا تے ہیں جو جیسی معلوم ہوتی ہے؛ دوسرے وہ جو اس زندگی کو موضوع بناتے ہیں جو جیسی ہونی چاہیئے۔ جوگندر پال کا تعلق ان دونوں میں کسی سے بھی نہیں ہے۔ جوگندر پال کے یہاں کہانی خود اپنے لئے ایک زندگی خلق کرتی ہے اور فن کار اپنی توجہ اس خلق ہوتی ہوئی زندگی کے باطنی علائق اور انسلاکات پر مرکوز رکھتا ہے۔ اس ضمن میں ان کے دو بیانات توجہ طلب ہیں:

۱- ''افسانہ نگار کو اپنی کہانی کے لئے زندگی کی تخلیق کرنی پڑتی ہے[1]۔''

۲- ''سچائی یہ ہے کہ کہانی میں جو کچھ بھی پیش آ رہا ہوتا ہے وہ واقعی ہو رہا ہوتا ہے؛ کسی اصل واقعے کی مانند پہلی اور آخری بار، اور عین اسی وقت کہانی کا اس مقام پر آنا ناگزیر ہوتا ہے۔

میری مراد یہ نہیں کہ کہانی کار کے ارادے کو اپنی کہانی میں یکسر دخل نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے، ساری بات تو وہی بناتا ہے مگر بات بنتی اسی دم ہے جب وہ ارادے کو میک

---

[1] روزنامہ اردو ٹائمز ممبئی کی 16 نومبر 1997 کی اشاعت میں شامل جوگندر پال کا انٹرویو۔

اپ کی طرح برتنے کے بجائے اسے کہانی کے تار و پود کا باطنی وسیلہ بنالے اور کہانی اپنے ہی عمل کے ٹوٹ پھوٹ سے بن بن کر اپنی فطری پہچان کے خطوط اختیار کر لے۔''[۲]

سامنے کی باتیں چونکہ اپنی اصل میں ویسی نہیں ہوتیں جیسی نظر آتی ہیں اس لئے جب جوگندر پال انہیں موضوع بناتے ہیں تو ہمارے نقاد کو کہنا پڑتا ہے:

''وہ ایک سامنے کی سی بات کو بھی اس قدر مختلف پرائے میں بیان کرتے ہیں کہ نیچر سے دور، بہت دور ہو۔''[۳]

ہمارا نیچر کا تصور جو بھی ہو؛ بات یہ ہے کہ بات سامنے کی ہو یا دور کی جوگندر پال اسے اس نظر سے نہیں دیکھتے جس سے دوسرے دیکھتے ہیں۔ اب ''ہری کیرتن'' ہی کو لیجئے؛ اس میں جو بات کہی گئی ہے اس کا سامنے کا روپ یہ ہے:

بڑے بابو شکی اور عیاش ہے۔ شکی اتنا کہ اپنے بوڑھے باپ کو بھی نہیں بخشتا اور عیاش ایسا کہ جوانی میں بیوی کی طرف نظر اٹھا کر دیکھنے کی فرصت نہیں پاتا۔ خسر اور بہو کے رشتے کو بھی شک ہی کے نظر سے دیکھتا ہے اور بیمار باپ کو دوا کی جگہ جھوٹ موٹ کی گولیاں دیتا ہے کہ کل کا مرتا آج مر جائے۔ جب اس کی ماں دم توڑتے وقت اسے پکارے جا رہی تھی وہ چنڈو خانے میں بیٹھا رنگ رلیاں مناتا رہتا ہے۔ اب وہ بوڑھا ہو چکا ہے۔ بیمار بھی ہے۔ اپنی بے راہ روی پر نادم ہے۔ بیوی کی محرومیوں کو محسوس کر رہا ہے۔ ماں باپ تو رہے نہیں کہ ان سے اپنی خطاؤں کو معاف کرواتا۔ ایک بیوی رہ گئی ہے۔ اسکے سامنے اپنے گناہوں کا اعتراف کر لیتا ہے اور دنیا سے کوچ کر جاتا ہے۔

ایک کہانی تو اسی سامنے کے روپ کی فن کارانہ پیش کش پر مبنی ہوسکتی ہے۔ وہ توبہ اور اعتراف کی کہانی قرار پائے گی۔ زندگی جیسی معلوم ہو رہی ہے ویسی ہی فن میں

---

۲ بے ارادہ: جوگندر پال: پس لفظ، ص: 225-226

۳ محمد علی صدیقی: جوگندر پال کا فن مشمولہ ارتقاء کراچی۔ اپریل 1990۔ ص: 297

ڈھل جائے گی۔ دوسری کہانی بڑی بہو کو مرکزی کردار بنا کر لکھی جا سکتی ہے۔ وہ عورت کے ضبط و تحمل اور عظمت کی کہانی ہوگی۔ اس میں زندگی جیسی ہے کے ساتھ جیسی ہونی چاہئے کی آمیزش کی گنجائش بھی نکل آئے گی-- ڈاکٹر قمر رئیس کے نزدیک ہری کیرتن کچھ ایسی ہی کہانی ہے۔ ''ہری کیرتن کی بڑی بہو شکی مزاج مرد کی رعونت اور سفا کی کے ہاتھوں ساری زندگی محرومیوں کا عذاب سہتی ہے۔ اس کی کوکھ سدا ویران رہتی ہے، اس کے خواب اندھیروں میں کھو جاتے ہیں لیکن وہ ہری کیرتن کے سہارے اپنے پارہ پارہ وجود کو سمیٹے رہتی ہے۔''[1]

جوگندر پال نے توبہ اور اعتراف کہانی نہیں لکھی اور نہ ہی عورت کے ضبط و تحمل اور اس کی عظمت کی کہانی لکھی ہے۔ ''ہری کیرتن'' مرد اور عورت کے رشتے کی تفہیم کی کہانی ہے۔ جنس کے حوالے سے مرد اور عورت' شوہر اور بیوی کے رشتے میں بندھتے ہیں۔ جنس زدہ معاشرے میں یہ رشتہ اپنے ابتدائی یا تعارفی حوالے سے شاذ ہی آگے بڑھ پاتا ہے۔ کبھی کبھار ہی سہی جب یہ رشتہ آگے بڑھتا ہے تو مرد اور عورت کے مابین ہر پل نئے رشتوں کے خلق ہونے کا ایک لامتناہی سلسلہ سا چل پڑتا ہے۔ ایک ایسا سلسلہ جس میں خلق ہوتے رہنے والے رشتوں کے نام نہیں ہوا کرتے۔ کہ یہ سماج کے بنائے ہوئے بے جان میکانکی رشتے نہیں ہوتے۔ ان کی جڑیں سماج میں نہیں دو افراد کے وجود میں پیوست ہوتی ہیں۔ یہ بے نام رشتے مرد اور عورت کو رشتوں کی تقدیس اور عظمت کی نئی بلندیوں سے روشناس کراتے ہیں۔

بڑے بابو اور بڑی بہو دونوں اپنے اپنے طور پر اس رکاوٹ کو پار کر چکے ہیں جو مرد اور عورت کے رشتے کے تعارفی حوالے سے آگے بڑھنے کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ وہ رکاوٹ جنس زدگی یا اعصاب پر ہمہ وقت جنس کا سوار رہنا ہے۔ جنسی تعلق یا عمل اس ضمن میں رکاوٹ نہیں بنتا، بڑے بابو جنس میں اتنا لوٹ پوٹ رہا ہے کہ اب

---

[1] جوگندر پال کا فنی اسلوب۔ مشمولہ آج کل نئی دہلی، جنوری 1997

اس کی کتھارسس ہو چکی ہے۔ بڑی بہو ہری کیرتن کے فیض سے مستفیض ہے۔ وہ اس منزل میں ہے جہاں آدمی سوچتا ہے کہ جو ہوا وہ بیت گیا جو میں چاہتا تھا وہ ہوتا تو بیت جاتا:

''بڑی بہو سوچ رہی تھی اسے کیا نقصان پہنچا ہے؟

سارا نقصان تو مجھے ہی پہنچا ہے۔ پر نقصان کیا اور فائدہ کیا؟ جو ہوا وہ بیت گیا اور جو میں چاہتی تھی وہ ہوتا تو بیت جاتا۔۔نہیں!۔ اس نے سر جھٹک کر اپنے آپ کو سمجھایا۔ میں تو فائدے میں ہی رہی ہوں۔ جیون نیا ڈگمگ ڈگمگ کنارے پر لگے تو جینا سچ مچ کا معلوم ہوتا ہے۔ یقین نہ آئے تو ذرا سا سر موڑ کر وہ سب کچھ ایک ہی پل میں پھر سے جی لو جسے جیتے جیتے عمر بیت گئی۔ تیری مہما اپرم پار ہے بھگوان۔ بڑی بہو نے سوئٹر ایک طرف ڈال کر دوپٹے سے سر ڈھانپ لیا اور دونوں ہاتھ باندھ کر بولی ہری اوم۔ہری اوم!

کہانی کا موضوع تعارفی حوالے کے بعد رشتوں کا خلق ہونا ہے۔

بڑے بابو بیوی کو بڑی بہو بلاتا ہے۔ یہ باپ اور بیٹی کا رشتہ ہے۔ ایک جگہ ہم، دونوں کے رشتے کو ماں اور بیٹے کے روپ میں بھی دیکھتے ہیں۔

''ہاں تم بھی میری ماں ہو۔ اس قدر بگڑے ہوئے بچے کو گود میں لئے سنبھالے پھرتی ہو۔ بتاؤ سنبھال پائی ہو'' یہ کہتے وقت وہ اسے بڑی بہو یعنی بیٹی کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ اور وہ اس کا پتی تو ہے ہی!

کہانی کا بیانیہ بڑی بہو کی تقلیب کی رُوداد ہے۔ یہ عمل تدریجاً تکمیل کو پہنچتا ہے۔ بڑے بابو کی تقلیب تو ہو چکی ہے۔ وہ بیٹھا اعتراف کر رہا ہے۔ اس کا اعتراف بڑی بہو کی زندگی کی رُوداد بھی ہے۔ اس اعتراف کے دوران بڑی بہو جسے جیتے جیتے اس کی عمر بیتی ہے اس سب کو پھر سے جیتی رہتی ہے اور اس کے اندر دھیرے دھیرے

تقلیب کا عمل انجام پاتا رہتا ہے۔ افسانے کے اختتام میں اس تقلیب کی تکمیل سے پہلے بڑی بہو کو بڑے بابو پر پتا جی کا گمان ہوتا رہتا ہے۔ کہانی کے پہلے ہی پیراگراف میں:

"بڑی بہو کو ذرا سا احساس ہوا کہ بڑے بابو آج اپنی طرح کیوں نہیں دکھ رہا۔ مگر پھر وہ اپنا سر جھٹک کر مسکرانے لگی۔ ہر کوئی اپنی طرح تو دکھتا ہے۔ اسی اثنا میں اس کی نظر سامنے کی دیوار پر اپنے سسر مرحوم کی تصویر پر جا ٹکی۔ جب سے بڑے بابو ساٹھ سے اوپر ہوا تھا اس میں گویا وہی تصویر چلنے پھرنے لگی تھی۔ بڑی بہو؛ ویسی وہی آواز اور وہی چاپ! ۔میرا گرم پانی غسل خانے میں رکھ دیا؟ ۔ہاں پتا جی۔ بڑے بابو!"

اسی پیراگراف میں ذرا دیر بعد معلوم ہوتا ہے کہ بڑی بہو کی حد تک بڑے بابو پتا جی میں ڈھلنے سے رہ گیا:

"بڑی بہو کی آنکھیں بدستور اپنے شوہر کے چہرے کی جھریوں میں الجھی ہوئی تھیں اور وہ بے چین سی ہونے لگی تھی کہ بڑے بابو آج پتا جی کے مانند بھی نہیں دکھ رہا۔

میری طرف اس طرح گھور گھور کر کیا دیکھ رہی ہو؟

بڑے بابو اپنی بیوی سے پوچھ رہا تھا۔" کیا میں تمہیں کوئی اور لگ رہا ہوں؟

......نہیں، بڑی بہو گھبرا کر سوئیٹر کی طرف متوجہ ہو گئی۔"

تھوڑی دیر بعد پھر بڑی بہو کے نزدیک بڑے بابو پتا جی میں ڈھلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

"بڑی بہو سوئیٹر کی پیٹھ دونوں ہاتھوں میں لٹکا کر سوچ رہی تھی ذرا سی چھوٹی کر لوں تو پتا جی پر یہ ماپ بالکل فٹ بیٹھتا۔ پھر وہ اپنے آدمی کی پشت کا جائزہ لینے لگی "ارے بڑے بابو کی بھی ہو بہو وہی پیٹھ نکل آئی ہے۔"

لیکن ایک بار پھر تقلیب کا عمل انجام پانے سے رہ جاتا ہے۔

"بڑی بہو نے ناراضگی جتانے کے لئے اس کی طرف دیکھا تو اسے محسوس ہوا گویا اسے وہاں پالینے کی بجائے اس آنکھ، پیشانی یا ناک میں اسے ڈھنڈ رہی ہے۔ آج بڑے بابو یہ کیا آنکھ مچولی کھیل رہا ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے چہرے سے اچانک کہیں غائب ہو جاتا ہے۔"

بڑی بہو کی باطنی تقلیب کا یہ عمل بڑے بابو کے اعتراف کی تکمیل کے ساتھ پورا ہوتا ہے کہ اس کے ساتھ بڑی بہو کی زندگی کی روداد بھی پوری ہوتی ہے۔ بڑی بہو کی زندگی کی روداد کے ساتھ بڑے بابو کی زندگی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اپنے آپ کو اپنے وجود کے باہر ڈھنڈنے والے کو اپنے نہ ہونے کے مزے لوٹنے کا موقع ہاتھ آتا ہے!

ہم جب اس کہانی کے عنوان کی معنویت پر غور کرتے ہیں تو تقلیب کی تکنیک کے ڈانڈے فکری سطح پر آواگون کے فلسفے سے ملتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہری کتھا یا ہری کیرتن کی مہما بہت بڑی ہے۔ پرانوں میں متعدد مقامات پر الگ الگ مثالوں سے اس کا بکھان کیا گیا ہے۔ زیر بحث کہانی کے سیاق میں ہمیں ہری کتھا کی وہ سبھا یاد آتی ہے جس کا اہتمام راجہ جنک نے کیا تھا۔ گرو اشٹاوکر کتھا سنا رہے تھے کہ ایک سانپ کی موجودگی سے ہری بھکتوں میں سراسیمگی سی پھیل جاتی ہے۔ سبھا درہم برہم ہونے کے آثار ظاہر ہوئے تو اشٹاوکر نے ایک نظر سانپ پر ڈالی اور دوسری سے ہری بھکتوں کو اطمینان دلایا کہ پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔ کتھا پوری ہولے تو تم بھی جان جاؤ گے کہ ماجرا کیا ہے اور ہری کتھا کی مہما تم اپنی آنکھوں سے دیکھ لو گے۔ کتھا کے اختتام پر اس جیو کو سانپ کی جون سے مکتی ملتی ہے اور وہ منش کی جون میں نمودار ہو کر اپنا تعارف پیش کرتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ راجا جنک کے پروج ہیں۔ پچھلے جنم کے پاپوں کے کارن انہیں سرپ یونی مین اپار کشٹ سہنے پڑے۔ اب کہیں جا کر ہری کتھا کی برکت سے وہ پاپ کٹے تو انہیں ایک بار پھر منش کی جون میں جیون جینے کا

موقع ملا۔

یوں ہری کتھا ہر پل بدلتے جیون کا استعارہ بن جاتی ہے، سب کچھ ہر پل بدلتا رہتا ہے؛ پھر بھی سب کچھ جیسے کا ویسا رہتا ہے، زندگی کا یہ ازلی وابدی سچ انسانی وجود کو ہمہ وقت بحرانی کیفیت سے دوچار رکھتا ہے لیکن کتنے ہیں جن کو اس کا ادراک ہوتا ہے۔ جو زندگی اس ادراک سے عاری ہے اس کا فکشن بھی اس سے خالی ہوگا۔ اس ادراک کو زندگی کا حصہ بنانے کے لئے زندگی کی نئے سرے سے تخلیق ضروری ہو جاتی ہے اور یہ کام صرف فکشن ہی میں ہو سکتا ہے۔ جوگندر پال کہانیاں کیا لکھ رہیں ہیں؛ ایک فرض کفایہ ہے جسے وہ ادا کر رہے ہیں۔

فکشن کے کردار اپنی سرشت کے اعتبار سے بہر حال Ontological Crisis کا شکار ہوتے ہیں۔ جوگندر پال کی یہ انفرادیت ہے کہ وہ کرداروں کے اس افسانوی بحران کو انسانی وجود کے بحران کی نئی جہت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ یہ انفرادیت ان کے تصورفن اور اس تصور کی زائیدہ تکنیک کی دین ہے!

لوک کتھا کی یاترا

طبعی جغرافیہ تو نہیں البتہ سیاسی جغرافیہ تاریخ کیساتھ بدلتا رہا ہے۔ وقت کی گردش افراد و اقوام کے ساتھ ملکوں اور شہروں کی قسمت کا بھی فیصلہ کرتی آئی ہے۔ شخصیتوں کی طرح مقامات بھی شہرت اور گمنامی کی دھوپ چھاؤں سے دوچار ہوتے رہے ہیں۔ تاریخ کی مثالیں اپنی نظیر نہیں رکھتیں۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ کسی وقت جس شہر کا نام لے لینا اس کی شناخت کے لئے کافی تھا بلکہ دوسرے غیر معروف علاقوں کی نشاندہی اس کے محلِ وقع کی مناسبت سے کی جاتی تھی، وقت بدلنے پر وہ شہر اپنی شناخت کھودیتا ہے۔۔ اس کی حیثیت ایک عام بستی کی سی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور اس کا تعارف پاس پڑوس کے شہروں کے حوالے سے کرایا جاتا ہے۔

پرینڈہ بھی ایک ایسا ہی مقام ہے۔ عہدِ وسطیٰ میں یہ ایک اہم شہر گردانا جاتا تھا۔ اس وقت اس کی اہمیت یہاں کے قلعے کی وجہ سے تھی۔ یہ شہر گردونواح کے غیر معروف مقامات کی شناخت کا وسیلہ تھا۔ تاریخ دلکشا میں بھیم سین اپنے قاری کو دیوگاؤں کا محل وقوع یہ کہہ کر سمجھاتا ہے کہ یہ مقام شولاپور اور پرینڈہ کے قلعوں کے درمیان واقع ہے۔[1]

پھر وقت نے کچھ ایسی کروٹ بدلی کہ خود پرینڈہ کا محل وقوع وضاحت طلب ہو گیا۔ اب مورخین اس مقام کی نشاندہی اس طرح کرتے ہیں۔

☆ - ''نل درگ سے شمالی مغرب کی جانب ۶۴ میل کے فاصلے پر عثمان آباد ضلع کے پرینڈہ تعلقہ میں ایک مقام جو اپنے قدیم قلعے کی وجہ سے مشہور ہے محل وقوع ۱۶ء۱۸ شمالی اور ۷۵ء۲۷ مشرق۔'' (۲)

☆ - ''پرینڈہ: ریاست مہاراشٹر کے ضلع عثمان آباد میں ۱۶ء۱۸ شمالی اور ۷۶ء۹ مشرق۔'' (۳)

☆ - ''اورنگ آباد اور احمد نگر کے جنوب میں موجودہ عثمان آباد کے قریب ایک مشہور تاریخی مقام ہے۔'' (۴)

پرینڈہ کے قلعے کی حیثیت عام قلعوں کی سی نہیں تھی۔ اس کا شمار دکن کے اہم قلعوں میں ہوتا تھا۔ اس قلعے میں ہر وقت دس ہزار سپاہیوں پر مشتمل فوج مستعد رہا کرتی تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ محمود گاواں کی شہادت کے بعد جب بہمنی سلطنت کی عنان حکومت عملی طور پر نئے وزیر سلطنت ملک حسن بحری کے ہاتھوں میں آ گئی اور اس کے حمایتیوں کو نواز جانے لگا تو فخر الملک دکنی کو شولا پور اور پرینڈہ کا گورنر مقرر کرنے سے قبل دس ہزاری کا منصب عطا کیا گیا۔ (۵)

مغلوں کے نزدیک بھی یہ قلعہ کچھ کم اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ ایام شہزادگی کے دوران دکن کے صوبیدار محی الدین محمد (اورنگ زیب) نے ۱۶۵۷ء میں بیدر اور کلیانی کو فتح کرنے کا قصد کیا اور پہلے ہی حملے میں جب وہ بیدر پر قابض ہو گیا تو حالات کو سازگار دیکھتے ہوئے پایۂ تخت سے شاہ جہان نے حکم بھیجا کہ اب کلیانی کے بجائے پرینڈہ کا رخ کیا جائے کہ سپاہیوں کے بڑھے ہوئے حوصلوں اور اس پہلی فتح کے جوش کا صحیح مصرف یہی ہے۔ ادھر بیدر میں پسپائی کے بعد عادل شاہیوں کی ہمت

ٹوٹ گئی تھی۔ علی عادل شاہ ثانی نے پرینڈہ کے قلعہ پر "غالب خان" کے نام حکم بھیجا کہ بغیر کسی مزاحمت کے قلعہ مغل فوج کے حوالے کر دیا جائے۔ غالب خان ایک غیور اور باحمیت قلعہ دار تھا۔ اس نے اس حکم نامے پر عمل کرنے سے انکار کر دیا۔ نتیجے میں پرینڈہ کا قلعہ مغلوں کے قبضے میں آنے سے رہ گیا۔ (٦)

اس قلعے کی تاریخ میں ایک اور غیور اور باحمیت قلعہ دار کا ذکر ضروری ہے۔ اس کا نام علی خان تھا۔ علی خان کے قلعہ داری کے دوران ٦٦-١٦٦٥ء میں پہلے کی طرح ایک مرتبہ پھر شاہی احکامات جاری کئے گئے کہ قلعہ دکن کے مغل صوبے دار مرزا راجہ جے سنگھ کی فوج کے حوالے کیا جائے۔ ایک سے زائد مرتبہ علی خان نے اس حکم نامے کی خلاف ورزی کی لیکن آخر کار بقول بھیم سین۔

"جب وہ اپنے آقا کے (سیاسی وفوجی) استحکام سے پوری طرح مایوس ہو گیا تو اس نے قلعہ مرزا راجہ جے سنگھ کے حوالے کر دیا جوان کے توسط سے شہنشاہ کی تحویل میں آ گیا۔ (٧)

احمد نگر کی نظام شاہی اور بیجاپور کی عادل شاہی سلطنتوں کی سرحدیں ملی ہوئی تھیں یہی وجہ ہے کہ دونوں وقتاً فوقتاً ایک دوسرے پر فوج کشی کرتے رہتے تھے۔ دونوں سلطنتوں کے مابین وجہ مخاصمت سرحدی علاقے کے تین قلعے تھے۔

١-شولاپور کا قلعہ
٢-کلیانی کا قلعہ اور
٣-پرینڈہ کا قلعہ

شولاپور اور کلیانی کا قضیہ ١٥٦٥ء میں دونوں سلطنتوں کے درمیان رشتہ داری کی صورت میں اس وقت حل ہوا جب جنگِ تالی کوٹ کی تیاری کے سلسلے میں وجیہ نگر کے خلاف متحدہ محاذ قائم کرنے کے لئے گولکنڈہ کی قطب شاہی حکومت کے وزیراعظم

مصطفیٰ خان کی ایما پر حسین نظام شاہ نے اپنی بیٹی چاند بی بی کی شادی علی عادل شاہ سے کر دی اور شولا پور کا قلعہ جہیز میں دے دیا۔ دوسری طرف علی عادل شاہ نے اپنی بہن فلاح بی بی کی شادی حسین نظام شاہ کے بڑے بیٹے سے کر دی اور کلیانی کا قلعہ جہیز میں دے دیا۔

پرینڈہ کا مسئلہ اس سے قبل ۴۱-۱۵۴۰ء میں دریا عماد شاہ کی ثالثی کے نتیجے میں حل ہو چکا تھا ابراہیم عادل شاہ نے پرینڈہ کا قلعہ برہان نظام شاہ کو دیکر اس سے امن کا معاہدہ کر لیا تھا۔

پرینڈہ کے قلعے کے ساتھ ایک نظام شاہی بادشاہ کی تاج پوشی کا واقعہ بھی جڑا ہوا ہے۔ اس تاریخی واقعے کی تفصیل کا اجمال کچھ اس طرح ہے۔

مغلوں نے ۱۶۰۰ء میں احمد نگر کا قلعہ فتح کر لیا۔ بادشاہ سلطان بہادر شاہ کو قیدی بنا کر گوالیار لے گئے۔ عملاً نظام شاہی حکومت کا خاتمہ ہو گیا۔ لیکن نظام شاہیوں کے ایک وفادار حبشی غلام ملک عنبر نے پایۂ تخت پر دشمن کے قبضے اور بادشاہ کی گرفتاری کے باوجود شکست تسلیم نہیں کی۔ اس نے نظام شاہی سلطنت کو باقی رکھنے کی ایک کوشش کی۔ ملک عنبر نے حسین نظام شاہ کے بیٹے مرتضیٰ نظام شاہ کو بادشاہ بنانے کا فیصلہ کیا۔ پایۂ تخت پر چونکہ دشمن قابض تھا اس لئے نئے بادشاہ کی تاج پوشی کے لئے کسی دوسرے محفوظ اور مضبوط قلعے کا انتخاب ناگزیر تھا۔ ان حالات میں ملک عنبر کی نظر انتخاب پرینڈہ کے قلعے ہی پر پڑی تھی۔ (۸)

پرینڈہ کے تاریخی مقام سے آج ہماری دلچسپی عہد وسطیٰ کی داستانی فضا میں یہاں پروان چڑھنے والے ایک افسانوی رومان کی وجہ سے ہے جسے ''قصہ طالب و موہنی'' کے عنوان سے سید محمد والہ موسوی (متوفی ۱۷۷۰ء بہ مطابق ۱۱۸۴ھ) نے ۱۷۲۳ء بہ مطابق ۱۱۳۷ھ سے قبل نظم کیا۔

والہ نے اپنی زندگی کے آخری اٹھائیس سال ترچنا پلی کے نائب حاکم کی حیثیت سے گزارے اور وہیں تالاب کے کنارے دفن ہوئے۔ والہ دکنی الاصل نہیں تھے۔ ان کے مختصر حالات زندگی مرحوم ڈاکٹر محی الدین قادری زور کی تحقیق کے مطابق اس طرح ہیں۔

''سید محمد والہ، سید محمد باقر موسوی خراسانی کے فرزند تھے اور اپنے باپ کی وفات کے بعد عالم شباب میں اپنے وطن شہر قم سے نکلے چند روز لاہور میں قیام کیا، پھر دہلی چلے آئے۔ انہوں نے اپنے والد ہی سے تعلیم و تربیت پائی اور شعر و سخن میں اصلاح لی۔ دلی میں شاہ عالم بہادر شاہ (۱۱۱۶ھ-۱۲۲۴ھ) نے والہ کو شاہی منصبداروں میں شامل کرلیا۔ جب نظام الملک آصف جاہ کو ان کے علم و فضل اور ذہن و ذکا سے واقفیت ہوئی تو انہوں والہ کو اپنا رفیق صحبت بنالیا اور اپنے ساتھ دکن لے آئے۔ مختلف مقامات پر ٹھہرتے ہوئے آخر کار والہ آصف جاہ ہی کے ساتھ ۱۱۳۷ھ میں حیدرآباد آئے۔ آصف جاہ نے جب انوار الدین خان شہابت جنگ کو حیدرآباد کا ناظم مقرر کیا تو والہ کو بھی ان کا رفیق مقرر کر کے حیدرآباد میں تعینات کر دیا۔ اور اس شہر سے قریب سرکار گھن پورہ میں ایک جاگیر بھی عنایت کی۔''۹

مثنوی طالب و موہنی کی داخلی شہادت اس جانب اشارہ کرتی ہے کہ نظام الملک آصف جاہ کی معیت میں دلی سے حیدرآباد سفر کے دوران والہ نے جن مقامات پر قیام کیا ان میں پرینڈہ بھی شامل تھا۔

قدیم مثنویوں میں روایت پائی جاتی ہے کہ شاعر ''دربیان تصنیف'' یا ایسے ہی کسی مناسب عنوان کے تحت ان داخلی و خارجی محرکات سے قاری کو روشناس کراتا ہے جن کے زیر اثر وہ فن پارہ تخلیق ہوا ہے۔ والہ نے بھی ایسے اشعار کہے ہیں لیکن عنوان روایت کی نہج سے مختلف ہے۔

والہ نے ''دربیان صفت صبح دم می گوید'' کا عنوان قائم کیا ہے۔ اس عنوان کے ابتدائی اشعار میں ہمیں آج سے تقریباً ڈھائی سو برس قبل کے پرینڈہ کی صبح رنگین کی منظر کشی ملتی ہے۔

اٹھی یک صبح دم سرچشمۂ نور منوّر جیوں بیاضِ گردنِ حور
لباں پر اس کے یوں موج ہنسی تھی کہ صورت باند خوش وقتی دسی تھی
دلاں کو صیقل اس کی باد کرتی زمین پر دود کا چھڑکاو کرتی
صبا ایسی جو طالع کو جگا دے نظر کو نور کا پیالہ پلا دے
گریباں میں چھپا تاریاں کی مالا لے آیا ہاتھ میں سورج کا پیالا
کہے زاہد کے تئیں تسبیح سٹ دور چڑا پیالا ریا میں کچھ نئیں نور
فجر ایسی کہ گویا پنبۂ داغ سنوارے سینوتی کا وکدن باغ
دسے یوں اس میں پرنور ایک تارا کہ جیوں روشن حسن کا گوشوارا

یہ صبح دراصل صبح انتظار تھی۔ والہ کو اپنے محبوب کی آمد کا انتظار تھا اور ملاقات کی آس میں دل بے قرار تھا۔

مبارک صبح تھی کیا خوش گھڑی تھی کہ میرے دل پہ خوش وقتی کھڑی تھی
پیاسوں وصل کا وعدہ ہوا تھا ولے میں بے قراری میں موا تھا
بلائے انتظار آکر جلائے امید وصل شادی دل میں بھائے
نظر میری فجر کو یوں جتاوے کہ بیگی کس کا سورج مکھ دکھا دے
یکا یک بے خودی کا وقت آیا میرے دل کا تمنا مکھ دکھایا
تبسم صبح محشر کی علامت لٹکتی چال قامت میں قیامت
اونیندے رس بھرے نیناں بلا تھے نگہ میں آپ آپس میں مبتلا تھے
تجلی مکھ کی جھلکاں نے دکھایا صفاں محشر کے پلکاں نے دکھایا

دعا کو ہاتھ اٹھاتے تھے وو پلکاں | کہ یا رب اچھو روشن یہ جھلکاں
لٹکتی لٹ زلف کی کالی کالی | کوئیں سوں ڈول یوسف کا نکالی
نظر دیدار کا پیالا جو پایا | مجھے بے دست و پاکر سد گنوایا
میرا حال اس وقت زیر و زبر تھا | خبر دل کی جو پوچھا بے خبر تھا
سنگا یا وصل جب آرام کی باس | دیکھوں کیا دوست بیٹھا ہے پاس

دوران ملاقات راز و نیاز کی گفتگو ہوتی ہے۔ محبوب والہ کی تحسین میں چند کلمات ادا کرنے کے بعد کہتا ہے کہ میں نے ابن نشاطی کی مثنوی پھول بن کا قصہ سنا ہے لیکن اس سے طبیعت کا باغ نہیں کھلتا لہذا اب تو ایک قصہ نظم کر جو عجوبہ روزگار ثابت ہو۔

نمک دے کر لطافت کے بیاں کو | میری تحسین اوپر کھولا زباں کو
کہا تو ہے بچن میں جگ سوں نیارا | عجوبے کا عجب قصہ سنوارا
سنیا ہوں میں قصہ اور ایک وزن کا | بنیا ابن نشاطی پھول بن کا
نہ ہوتا طبع کا پھول اس سوں خنداں | ولے وودل کونیں لگتا چنداں
اگر تو والہ اس شیریں وزن کوں | بندھے، دیوے شرف دکنی بچن کوں
قصا کیا ہے، بنے دانش کا گلشن | دسے پھول بن اس باغ کا بن
عجوبا اور اچنبا یہ بنے گا | دیوانہ ہوئے گا جو کوئی سنے گا

والہ ایک نئے طرز کے عجوبۂ روزگار قصے کی فکر میں سرگرداں تھے کہ ان کی ملاقات ایک بوڑھے گیانی برہمن سے ہوتی ہے۔ برہمن والہ کو عاشق صادق پاتا ہے۔ اور انہیں طالب اور موہنی کی عجوبہ روزگار داستانِ عشق سناتا ہے۔

سنا یہ دل، بچن، آرام جاں کے | ہوا پانی نمک سوں اس بیان کے
تفحص میں پڑا دن رات میانے | کہ آؤں کس قصے کی بات میانے

ملا ایک روز مجھ کو ناگہانی　　بوڑھا سا ایک برہمن گن گیانی
مجھے سمجھا کہ دل میں اس کے چنگا　　چراغاں پر عشق کے ہے پتنگا
نمک سوں زخم پر مرہم لگایا　　قصہ طالب و موہنی کا سنایا

اب والہ کو یہ تردد لاحق تھا کہ دکنی ان کی مادری زبان نہیں ہے لیکن اسے عشق کا اعجاز کہیے کہ دکنی میں اپنی عجز بیانی کے باوجود والہ اس قصے کو نظم کرنے میں کامیاب ہوئے۔ یہ حوصلہ انہیں جذبۂ عشق نے عطا کیا تھا اور پھر خود ان کا محبوب سخن شناس تھا۔ اس کی ہمت افزائی نے ان کے لئے مشکل کام کو آسان بنادیا۔

اٹھا شوق سن کر یہ حکایت　　بندھا ہوں مختصر کر کر روایت
نظارا پھول بن کی باس لایا　　فکر میرے کو خیالاں میں ڈبایا
قلم نے کچھ عجب نقشہ چتارا　　قصہ دو جایہ رنگین تر سنوارا
غرض بن حکم عشق اے داناں　　کہاں میں اور کہاں دکنی یہ باتاں
عشق نے گھر کیا میری زباں میں　　وہی بولا نہیں میں درمیاں میں
صنم میرا سخن سوں آشنا ہے　　مجھے فکر سخن کرنا بجا ہے

مثنوی طالب وموہنی کی شانِ نزول کی یہ تفصیل واضح کرتی ہے کہ شاعر نے قیام پرینڈہ کے دوران اپنے محبوب کی خواہش کی تکمیل میں یہ مثنوی کہی ہے۔ لہذا مرتب مثنوی پروفیسر محی الدین قادری زور کا یہ بیان درست نہیں معلوم ہوتا کہ والہ نے یہ مثنوی حیدرآباد میں کے قیام کے دوران کہی ہے آپ رقم طراز ہیں:۔

"اورنگ آباد اور احمد نگر کے جنوب میں موجودہ عثمان آباد کے کے قریب قلعہ پرنیڈہ ایک مشہور تاریخی مقام تھا جس کو والہ نے بھی دیکھا تھا اور اس کی بڑی تعریف کرتے ہیں۔ وہیں ایک بوڑھے برہمن نے ان کو طالب وموہنی کے معاشقے کا واقعہ سنایا تھا جو ان کے ذہن میں محفوظ رہ گیا۔ بعد کو جب وہ حیدرآباد آئے اور پھول بن کی

مقبولیت دیکھی تو اس کے جواب میں طالب وموہنی لکھ کر پیش کی جس کو وہ پھول بن سے زیادہ رنگین قرار دیتے ہیں۔(۱۰)

اس کے برعکس مثنوی کی داخلی شہادتیں اس پر صاد کرتی ہیں کہ والہ نے پرینڈہ میں سنے ہوئے قصے کو پرینڈہ ہی میں نظم کیا ہے۔

طالب وموہنی دو دو کردار ہیں جن کے عشقیہ واقعات کے گرد یہ المیہ قصہ بنا گیا ہے۔ واقعات کی زمانی ترتیب کے ساتھ مکان کا لازمہ بھی فکشن کے خمیر میں شامل ہے۔ منجملہ دیگر کوائف کے قصے کا یہ پہلو ہماری دلچسپی کا باعث ہے کہ طالب وموہنی کے عشقیہ واقعات پرینڈہ کی زبانی روایت کا حصہ تھے اور اس روایت کے مطابق یہ عشقیہ واقعات پرینڈہ ہی میں وقوع پزیر ہوئے تھے۔

موہنی پرینڈہ کے ہندو مہاجن کی بیٹی ہے اور قصے کا ہیرو طالب جو مسلمان ہے ہندوستان کا باشندہ ہے حالات نے اس سے وطن چھڑایا تو اس نے دکن کا رخ کیا اور پرینڈہ میں وارد ہوا۔ اس وقت پرینڈہ اپنی آبادی اور رنگا رنگی کی وجہ سے جنت نظیر بنا ہوا تھا۔

محبت کا وہ طالب، نام طالب ہنر سوں ہنر منداں میں غالب
ہوا ایسا کہ چھوڑا ہے وطن کو نصیبا اس کے تئیں لایا دکن کو
دکن سب سیر کروارد ہوا ہے پرینڈے میں کہ جس جاگے موا ہے
دیکھے کیا چوکدن بستی رنگین ہے پرینڈہ نہیں جنت کی کل زمین ہے
گھراں وہاں کے زبس عالی بنا تھے نگاہاں کے کمنداں نارسا تھے
گلستاں سب درودیار دستے خیاباں چمن بازار دستے
ہوا یوں تازگی کی باس لاتی کہ گویا زلف کے کوچے سے آتی
ہر ایک گلشن میں تھے موزوں نہالاں گل افشاں جیوں دل نازک خیالاں

پرینڈہ کی یہ تصویر قصے کے ہیرو طالب کی پرینڈہ آمد کے وقت کی ہے۔ والہ نے جن دنوں اس شہر میں قیام کیا تھا اس وقت یہ باتیں نہیں تھیں، پرینڈہ کے چشم دید حالات والہ اس طرح بیان کرتے ہیں:

پرینڈہ یوں اتھا، والہ جو دیکھا — اتا کچھ نہیں رہا عالم کا لیکھا
خرابی کر کے آبادی کو غارت — چھپر بھی نہیں رکھا ہے جائے عمارت
خزاں نے ڈال کے پاتاں لیا ہے — نگل بستاں کو خارستاں کیا ہے

دو حکومتوں کے درمیان وجہ مخاصمت بنے رہنے کی وجہ سے آئے دن کی فوج کشی نے شہریوں کے سکون کو غارت اور شہر کو ویراں کر دیا تھا۔ سیاسی واقعات کے مارے ہوئے ان ذہنوں نے افسانے کی تھپکیوں میں راحت محسوس کی۔ اب وہ چشم تصور میں شہر کو بھرا پرا دیکھ کر اپنی تسلی کر لیا کرتے تھے یہی وجہ ہے کہ قصہ طالب و موہنی میں طالب کی آمد کے وقت شہر کی ہماہمی اور نیرنگی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے لیکن جب والہ نے شہر کی اصل حالت کو دیکھا اور شہریوں کے اس ذہنی و جذباتی کرب کو محسوس کیا تو تو ان کے قلم سے یہ اشعار نکل پڑے جنہیں ہم شاعرانہ توجیہ یا دلاسے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

یہ دنیا کا یہی کام یاراں — کہ اس کا بے وفا ہے نام یاراں
آبادی کے پیچھے لاگی خرابی — خزاں لیتا بہاراں کو شتابی
خراب آباد بے شک یہ جہاں ہے — کہاں ہے قیصر و جمشید کاں ہے
غرض فانی ہے جو حق سوں سوا ہے — اگر ہے بے قضا ذات خدا ہے

مثنوی میں درج شہر پرینڈہ کی تعریف میں کہے گئے اشعار سے متعلق زور صاحب مرحوم کو یہ تسامح ہوا ہے کہ یہ اشعار والہ کے قیام پرینڈہ کے دوران شہر کے حالات پر مبنی ہیں۔ ان ابیات سے متعلق آپ رقم طراز ہیں:

''والہ خود پرینڈے میں رہ چکے تھے۔اس کی تعریف اور اپنے دیکھنے کا ذکر ان ابیات میں کرتے ہیں..............اس کے بعد پرینڈے کے زوال اور تباہی کا ذکر ہے۔(۱۱)

والہ کے اشعار یہ ظاہر نہیں کرتے کہ انہوں نے ایک بسے بسائے شہر کو اپنی آنکھوں کے سامنے اجڑتے دیکھا اور نہ ہی ایسی کوئی خارجی شہادت زور صاحب نے پیش کی ہے جس سے یہ ثابت ہوسکے کہ پرینڈہ سے حیدرآباد آنے کے بعد والہ نے دو بارہ پرینڈہ کا سفر کیا اور اب کے انہوں نے اس شہر کو اجڑا ہوا پایا۔اس کے برعکس والہ کا قائم کردہ عنوان:

''دربیان رسیدن طالب بہ پرینڈہ وصفت آبادی آن وتعریف چشم خوب رویان انجا بر طریق تفصیل''۔

جس کے تحت یہ اشعار درج ہیں واضح کرتا ہے کہ یہ ابیات قصے کا حصہ ہیں اور زمانی اعتبار سے طالب کی پرینڈہ میں آمد سے علاقہ رکھتے ہیں۔

قصہ طالب وموہنی کا راوی پرینڈہ کا ایک بوڑھا گیانی برہمن ہے۔اس کے مطابق یہ قصہ دراصل ایک واقعہ ہے جو پرینڈہ میں کسی وقت وقوع پزیر ہوا تھا۔قصے کی عوامی اور ادبی روایت کا سراغ لگانے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اختصار کے ساتھ قصہ بیان کیا جائے۔

شہر پرینڈہ کے ایک ہندو مہاجن کی بیٹی (موہنی) پر شہر میں نو وارد مسلمان نو جوان (طالب) عاشق ہو جاتا ہے۔لڑکی شہر میں بدنام ہو جاتی ہے اور باپ کہیں منہ دکھانے کے لائق نہیں رہتا، بدحواسی اور ندامت کے مارے اس خاندان کو سجھائی نہیں دیتا کہ کیا کیا جائے۔ادھر عاشق عشق میں جان دینے پر تلا ہوا ہے۔اس نے درمحبوب پر آسن جمایا ہے۔تین دن رات کا بھوکا اور پیاسا ہے اور اس ضد پر اڑا ہے کہ محبوب

آ کر کھلائے گا تو کھائے گا ورنہ بھوک پیاس سے دم توڑ دیگا۔ مہاجن نہ تو اپنی بیٹی کو اسے کھلانے کے لئے بھیج سکتا ہے اور نہ ہی اس کی ہتیا اپنے سر لینے کے لئے تیار ہے۔

تیسری رات کو طالب کی حالت ماہی بے آب کی سی ہو جاتی ہے۔ وہ خاک میں لوٹ لوٹ کر شور مچانے لگتا ہے۔ اس کی اس حالت پر کچھ لوگوں کو رحم آتا ہے۔ برادری کے بڑے بوڑھے آپس میں مشورہ کرتے ہیں اور جا کر مہاجن کو سمجھاتے ہیں کہ یہ عاشق صادق معلوم ہوتا ہے۔ اس کا خون اپنے سر لینا اچھا نہیں۔ رات کے اس اندھیرے میں موہنی کے ہاتھ اس کے لئے کھانا بھیج دے، کسی کو خبر نہ ہوگی۔ مہاجن اس تجویز پر عمل کرتا ہے۔ اس سے طالب کی جان تو بچ جاتی ہے۔ لیکن لڑکی کی بدنامی دور دور تک ہو جاتی ہے۔ اب عالم یہ ہے کہ ؂

ہر ایک کو ایک ہنس کر یوں بتاتا
کہ موہنی کا دیکھو عاشق وو جاتا

اہل ہنود کا ایک وفد حاکم شہر کے حضور میں فریاد لے کر جاتا ہے۔ حاکم شہر مسلمان ہے۔ اہل ہنود کی شکایت اور طالب کی صفائی سن کر حاکم فیصلہ سناتا ہے کہ اس میں حرج ہی کیا ہے اگر وہ لڑکی روز آ کر طالب کو کھانا کھلا جائے۔ وہ کوئی پردہ نشین تو نہیں ہے اور ہندو عورتیں ویسے بھی سر عام گھومتی ہیں۔ یہ عاشق، عاشقِ صادق ہے۔ اس کی نظر پاک ہے۔ اگر اس کا خون تم اپنے سر لو گے تو تمہیں تہہ تیغ کر دوں گا۔

اب مہاجن اپنے طور پر، طالب سے نجات حاصل کرنے کی تدبیر کرتا ہے۔ موہنی کی موت کی افواہ پھیلائی جاتی ہے۔ گھر کے تمام لوگ ماتم کرتے ہیں۔ ذات برادری والے ماتم میں شریک ہوتے ہیں۔ ایک خالی تابوت یہ کہہ کر نذرِ آتش کیا جاتا ہے کہ یہ موہنی کا تابوت ہے۔ اس دوران اہل ہنود میں سے ایک شخص آ کر طالب سے کہتا ہے ؂

بڑا بے شرم عاشق ' بوالہوس ہے
کہ دلبر مر گئی' تجھ میں نفس ہے

طالب کی حالت ویسے ہی غیر تھی۔ اس کی غیرت اس طعنے کو سہہ نہیں سکی۔ اس نے کنویں میں کود کر جان دیدی۔ طالب کی موت کی خبر جب موہنی تک پہنچتی ہے تو وہ:

ننگے سر اٹھ کر دوڑی اور ننگے پاؤں　　زبس جلدی نہ پائی پاؤں کی چھاؤں
پیچھے دو باندیاں دوڑیاں و درباں　　وہ پہنچی بائیں اوپر وہ دشمنِ جاں
بہت تھی خلق وہاں' غم کو رہی سوس　　سکل کے لب اوپر انگشتِ افسوس
نظر بائیں میں ڈالی وہ وفادار　　کری ہے دین کے کلمے کا تکرار
مسلمان ہو کر' وہ پھر کر صدق و اخلاص　　گری اس میں' گئی مشتاق کے پاس

حاکمِ شہر اس سانحے کی خبر سن کر خود وہاں آتا ہے اور مہاجن کو خوب لعن طعن کرتا ہے۔ طالب و موہنی کی لاشیں جب کنویں سے باہر نکالی جاتی ہیں تو سب دیکھتے ہیں کہ دونوں باہم پیوست ہیں۔ لاشوں کو ایک دوسرے سے جدا کرنے کی تمام کوششیں ناکام ہو جاتی ہیں تو مہاجن اپنے عقیدے اور رواج کے مطابق انہیں نذرِ آتش کرنا چاہتا ہے۔ اس پر حاکم' جو پہلے ہی آپے سے باہر تھا مہاجن کو پھٹکارتا ہے اور تہہ تیغ کر دیتا ہے۔

قصے کا انجام اور پلاٹ کی بنیادی ساخت مقیمی بیجاپوری کی مثنوی "چندر بدن و میہار" کی یاد دلاتی ہے۔ اس مثنوی کا زمانۂ تصنیف ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیق کے مطابق ۱۰۳۵ء سے ۱۰۵۰ھ کا درمیانی عرصہ ہے۔ مثنوی کے مرتب پروفیسر محمد اکبر الدین صدیقی نے اس قصے کی تاریخی روایت سید نور اللہ کی تاریخ عادل شاہیہ اور شاہ تجلی علی کی توزک آصفیہ کے حوالے سے ان الفاظ میں بیان کی ہے۔

"یہ واقعہ ابراہیم عادل شاہ ثانی ۹۸۸ھ تا ۱۰۳۷ھ کے دور کا ہے جو مقام کودری

کوٹہ پر پیش آیا ہے شاہ تجلی لکھتے ہیں کہ جب نواب نظام علی خان آصف جاہ ثانی، محمد علی خان، والا جاہ، والیِ ارکاٹ کی بغاوت کو فرو کرنے قمر نگر (کرنول) سے شہر ترو پتی روانہ ہوئے تو اثنائے راہ میں بمقام کودری کوٹہ انہوں نے ایک قبر دیکھی جس پر پتھر کے دو تعویذ بنے ہوئے تھے۔ دریافت پر پتہ چلا کہ ابراہیم عادل شاہ کے دورانِ حکومت میں مہیار نامی ایک شخص ایک ہندو سردار کی لڑکی چندر بدن پر عاشق ہو گیا اور کودری کوٹہ میں جاترا کے موقع پر معشوق سے مل کر اپنے عشق کا اظہار کر دیا لیکن اس نے کوئی توجہ نہیں دی۔ وہ ایک سال تک جنگلوں کی خاک چھانتا پھرتا رہا۔ چندر بدن جب دوسرے سال جاترا میں شرکت کے لئے کودری کوٹہ پہنچی اور پوجا پاٹ کے لئے مندر کی طرف جانے لگی تو مہیار راستے میں اس کے قدموں پر گر گیا اور پھر اپنی محبت کا اظہار کرنے لگا۔ چندر بدن نے انتہائی غیض وغضب کے عالم میں کہہ دیا کہ "تو ابھی زندہ ہے!" ابھی یہ جملہ پوری طرح ادا بھی نہ ہونے پایا تھا کہ عاشق جاں باز نے اپنی جان، جان آفرین کے سپرد کر دی۔

مذکورہ دونوں کتابوں میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ ابراہیم عادل شاہ ان دنوں کودری کوٹہ میں مقیم تھا۔ جب اس کو اس واقعہ کا علم ہوا تو اسے بڑی حیرت ہوئی۔ اس نے مہیار کو احترام کے ساتھ دفن کرنے کا فرمان جاری کیا۔ جب اس کا جنازہ محبوب کے دروازے پر سے گذرنے لگا تو آگے نہ بڑھ سکا اور معشوق کو جب اس کا علم ہوا تو جذبۂ عشق نے اثر دکھایا۔ وہ محل میں گئی، غسل کر کے کلمہ پڑھا اور ایک پاک وصاف چادر اوڑھ کر بستر پر لیٹ گئی۔ پھر تابوت میں حرکت پیدا ہوئی اور لوگوں نے جنازہ بہ آسانی قبرستان پہنچایا۔ جب تابوت پر سے چادر ہٹائی گئی تو دیکھا کہ چندر بدن اور مہیار دونوں ہم آغوش ہیں۔ انہیں علحدہ کرنے کی کوشش کی گئی لیکن کوئی فائدہ نہ ہوا۔ اس لئے دونوں کو ایک قبر میں دفن کر کے قبر پر دو تعویز بنا دیئے گئے۔ نواب نظام علی

خاں آصف جاہ ثانی نے بھی یہاں دو تین دن قیام کیا اور پھر تروپتی روانہ ہوئے۔ یہ مقام مدراس سے شمال مغرب میں اسی ۸۰ میل دور آج بھی موجود ہے۔'' (۱۲)

اس قصے کی قدیم اور غالباً اولین روایت محمد افضل پانی پتی (متوفی ۱۰۳۵ھ) کی داستان معاشقہ ہے۔ (۱۳) محققین کو اسے واقعے کے طور پر قبول کرنے میں تردد رہا ہے۔ اس داستان عشق کی واقعاتی اصلیت پر ہمیں بھی اصرار نہیں۔ دراصل اس کی تمام تر اہمیت اس کے روایت ہونے ہی میں مضمر ہے۔

روایت کے راوی والہ داغستانی کے مطابق اس داستان میں عاشق مسلمان مرد ہے اور محبوب ہندو عورت ہے۔ عاشق بڑی عمر کا زاہد، متقی اور پرہیز گار شخص ہے۔ پیشے کے اعتبار سے وہ معلم ہے۔ طلباء کی ایک کثیر تعداد اس کے حلقہ درس میں داخل ہے۔ یہ مقطع و مشرع شخص، ہندو عورت کے عشق میں گرفتار ہونے کے بعد داڑھی منڈوا کر زنار پہن لیتا ہے اور برہمن کا روپ بھر کر ایک مندر کے پجاری کا شاگرد بن جاتا ہے۔ حصول علم کے بعد پہلے مندر میں پجاری کا نائب اور پھر اس کا جانشین بن کر پوجا کرانے لگتا ہے۔ قصہ اس وقت طربناک انجام سے ہمکنار ہوتا ہے جب ہندو عورت، عاشق کے جذبۂ صادق کے احترام میں اسلام قبول کر لیتی ہے اور اس کی منکوحہ بیوی بن کر زندگی کے باقی دن گذارتی ہے۔

یہ قصہ دراصل ایک عوامی روایت ہے جسے ایک سے زائد مرتبہ برصغیر کے مختلف علاقوں میں تاریخی بنیادوں پر استوار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اساطیر اور افسانوں کو تاریخی بنیاد پر قائم کرنے کا عمل Euhemirism کہلاتا ہے اور یہ دنیا بھر کے لوک ادب میں ہوتا آیا ہے۔ جو کہانی اس عمل سے گزرتی ہے اسے لوک ادبیات کی اصطلاح میں Legend کہا جاتا ہے۔

Legend وہ کہانی ہے جس کا راوی اسے اس دعوے کے ساتھ سناتا ہے کہ یہ

افسانہ نہیں حقیقت ہے۔ (۱۴) کہانی جب اس دعوے کے ساتھ بار بار دہرائی جاتی ہے۔ تو ایک وقت وہ بھی آتا ہے جب سنانے والا اس یقین کے ساتھ سناتا ہے کہ وہ واقعی ایک تاریخی واقعہ بیان کر رہا ہے۔ مفروضہ تاریخی واقعے اور راوی کے مابین حائل زمانی فصل کی رعایت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے 'راوی اکثر اپنی افتادِطبع' سامعین کی پسند ناپسند اور موقع ومحل کی مناسبت سے حسب ضرورت اس میں تحریف بھی کرتا ہے۔ یوں ہر بار تبدیلی سے دوچار ہونے کے باوجود راوی کی روایت اس دعوے پر اٹل رہتی ہے کہ یہ تاریخی واقعہ ہے' افسانہ نہیں!

لوک کتھائیں معاشرے کے اجتماعی لاشعور کی تخلیق ہوتی ہیں۔ ان کا خالق کسی ایک فرد کو قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ان کے راوی ہوا کرتے ہیں مصنف یا خالق نہیں! چونکہ ہر راوی قصے پر اپنی اور اپنے وقت کی چھاپ ضرور چھوڑتا ہے اس لئے ہر بار جب قصہ بیان کیا جاتا ہے تو وہ پرانا ہوتے ہوئے بھی نیا ہوتا ہے۔ لوک کتھا کا راوی قصہ reproduce نہیں کرتا۔ وہ اسے recreate کرتا ہے۔ اس لئے واقعہ یہ ہے کہ لوک کتھا کبھی بھی دہرائی نہیں جاتی۔ جسے عرف عام میں قصے کا دہرانا کہا جاتا ہے وہ در اصل اس کی باز تخلیق کا عمل ہوتا ہے۔

عوامی کہانیوں کے متن اس فنی اور نظریاتی اصول پسندی اور ضابطے کا شکار نہیں ہوتے جن کی وجہ سے ادب عالیہ کے متون تحریف وتصریف سے کسی حد تک بچے رہتے ہیں۔ نتیجۃً لوک کتھا اپنے متن سے باہر نکل کر عوام کی زندگی کا حصہ بن جاتی ہے' ان کے روزمرہ میں سانس لینے لگتی ہے۔ اور پل پل بدلتے وقت کے سانچے میں ڈھلتی جاتی ہے۔

چونکہ لوک کتھا متن کی پابند نہیں رہتی اس لئے جب بھی اسے سنایا جاتا ہے' یہ پوری تو ہوتی ہے لیکن اس کی تکمیل کے ساتھ تخلیق کا عمل ختم نہیں ہوتا۔ اس عمل کو زبانی

روایت کی سطح پر عوام جاری رکھتے ہیں تو خواص کی دلچسپی کے پیش نظر ادبا و شعرا اسے ادبی روایت کا حصہ بناتے رہتے ہیں۔

قصہ زیر بحث کی ادبی روایت کا تسلسل خاصہ طویل رہا ہے۔ اس سلسلے میں مقیمی اور محمد والہ موسوی کے علاوہ مندرجہ ذیل شعراء کے نام اہم ہیں۔

حکیم محمد آتش، عشق، بابا چندا چستی واقف عرف پیراں صاحب، میرزا قاسم علی بیگ اخگر، محمد باقر آگاہ، سیف اللہ، شیخ محمد عبد القادر شاکر، میر تقی میر، غلام ہمدنی مصطفیٰ، انور، بلبل۔ اس فہرست کو مکمل نہیں کہا جا سکتا۔

یہ لوک کتھائیں جو کسی وقت تفریح طبع اور وقت گزاری کے مشغلے کے طور پر سنائی جاتی رہی تھیں، آج لوک ادب کے ماہرین کے نزدیک اس سے کہیں زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ لوک ادب کا ماہر کسی فن پارے کا مطالعہ اس کے تہذیبی و سماجی پس منظر میں کرتا ہے۔ وہ اس عوامی تخلیق کی تمام دستیاب روایتوں کے حوالے سے ایک معاشرے کے بدلتے ہوئے ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی ردیوں کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ دوسرے معاشروں اور ملکوں میں دستیاب اس جیسی یا اس سے ملتی جلتی عوامی تخلیقات کی روایتوں سے اسے ملا کر دیکھتا ہے اس تقابلی مطالعے سے مختلف معاشروں میں پنپنے والے انسانی شعور اور سائیکی میں پائی جانے والی حیرت انگیز یکسانیت اور دلچسپ اختلافات کی نشاندہی ہوتی ہے۔

اس کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ کہانیوں کی درجہ بندی کی جائے۔ لوک ادب میں کہانیوں کی درجہ بندی کا عمل Typing process کہلاتا ہے۔ تمام دستیاب ایک سی کہانیوں کو ان کی کسی ایک مشترک نمایاں خصوصیت کی بنیاد پر ایک ٹائپ قرار دیا جاتا ہے۔ (۱۵) یہ مشترک نمایاں خصوصیت Motif کہلاتی ہے۔ قصہ زیر بحث میں ہیرو اور ہیروئن کے مذہبی افتراق کو Motif کی حیثیت حاصل

ہے۔ بعد از مرگ پراسرار طور پر دونوں کی لاشوں کا باہم دیگر پیوست پایا جانا ثانوی Motif قرار دیا جا سکتا ہے۔ Motif کے بدل جانے سے Type بدل جاتا ہے اور ثانوی Motif کی گنجائش نکالنے سے Type کے اراکین کی تعداد مثبت یا منفی طور پر متاثر ہوتی ہے۔ ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ Motif اور ثانوی Motif کو مساوی اہمیت دی جائے۔

میں نے Motif اور ثانوی Motif کو مساوی اہمیت دیتے ہوئے کہانی کے اس Type کا تعین کیا ہے۔ اس کی تمام دستیاب روایتوں کے بالواسطہ یا بلاواسطہ مطالعے کی روشنی میں اس Type سے متعلق مندرجہ ذیل نتائج قابل غور قرار پاتے ہیں۔

۱- قصہ زیر بحث اصلا ایک لوک کتھا ہے جو گیارہویں صدی ہجری کے اوائل ہی سے برصغیر کے طول و عرض میں مقبول تھی۔ تیرہویں صدی کے نصف آخر میں اس کی مقبولیت کے ادبی نشان ملنے شروع ہوتے ہیں۔

۲- اس قصے کی امتیازی شناخت ہیرو اور ہیروئن کا مذہبی افتراق ہے۔ قصہ جتنی بار بھی دہرایا گیا ہے ہر بار لازمی طور پر ہیرو مسلمان اور ہیروئن ہندو ہے۔

۳- سوائے صاحب ریاض الشعراء کی روایت کے باقی تمام روایتوں کا انجام المیہ نیز خالص تحیر خیز اور افسانوی ہے۔

۴- المیہ انجام کی روایتوں میں اکثر یہ ہوتا ہے کہ عاشق اور معشوق کی باہم پیوست لاشوں کو اسلامی عقیدے اور رواج کے مطابق دفن کیا جاتا ہے ایک روایت انور کی ملتی ہے جس میں دونوں کا کریا کرم کیا جاتا ہے اور سمادھی بنائی جاتی ہے۔

۵- معشوقہ کے اسلام قبول کرنے کی روایتیں ملتی ہیں عاشق کے تبدیلی مذہب کی روایت نہیں ملتی۔

حواشی وحوالے:

(۱) پرندھر کے معاہدے کے بعد مغل صوبیدار راجہ جے سنگھ اور شیوا جی کی فوجوں نے مل کر بیجاپور پر چڑھائی کی۔ بیجاپور میں فوج کی ضرورتوں کی کفالت کی خاطر دکن کا شاہی خزانہ فوجی بندوبست کے ساتھ صلابت خان کی نگرانی میں اورنگ آباد سے بیجاپور منتقل کیا جارہا تھا کہ دیوگاؤں کے مقام پر عادلشاہی سپاہیوں نے اچانک حملہ کردیا۔ مغل سپاہیوں نے دلیری کے ساتھ اس ناگہانی حملے کا مقابلہ کیا لیکن عادل شاہی فوج ان پر غالب آگئی۔ ولایت خان اس جھڑپ میں مارا گیا۔

بحوالہ تاریخ دلکشا: مترجمہ جادوناتھ سرکار ص: ۴۸

(۲) تاریخ دلکشا: بھیم سین: انگریزی ترجمہ جادوناتھ سرکار ص: ۱۳
محکمۂ آثار قدیمہ، حکومت مہاراشٹر بمبئی ۱۹۷۲ء

(۳) دکن کے بہمنی سلاطین: ہارون خان شیروانی: اردو ترجمہ رحم علی الہاشمی ص: ۲۶۲ ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۷۸ء

(۴) مثنوی طالب وموہنی: سید محمد والہ موسی: مرتب ڈاکٹر محی الدین قادری زور ص: ۷ ادارۂ ادبیات اردو حیدرآباد دکن ۱۹۵۷ء

(۵)HISTORY OF MEDIEVAL DECCAN : EDITOR, H.K. SHERWANI JOINT EDITOR P.M. JOSHI P.P227 THE GOVERNMENT OF ANDHRA PRADESH 1973.

(۶) تاریخ دلکشا: بھیم سین: انگریزی ترجمہ جادوناتھ سرکار ص: ۱۴-۱۳

(۷) ایضاً ص: ۴۲

(۸)HISTORY OF MEDIEVAL DECCAN : EDITOR, H.K. SHERWANI JOINT EDITOR P.M.

JOSHI P.P227 THE GOVERNMENT OF ANDHRA PRADESH 1973.

(۹) مثنوی طالب موہنی: سید محمد والہ موسوی: مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ص:۹

(۱۰) ایضاً

(۱۱) ایضاً

(۱۲) چندر بدن مہیار: مقیمی: مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی ص: ۳۵-۳۳ مجلس اشاعت دکنی مخطوطات بہ اشتراک دکن ساہتیہ پرکاش سمیتی ۱۹۵۶ء

(۱۳) تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو: بکٹ کہانی؛ محمد افضل؛ مقدمہ ڈاکٹر مسعود حسین خان اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، یو، پی، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۵ء ص: ۱۳-۱۱

(۱۴)STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE, MYTHOLOGY AND LEGEND VOL 1 LEAC-MARIA PP 409

(۱۵)FOLK LORISTICS AND INDIAN FOLK LORE BY PETER J.CLAUSE AND FRANK J.KORAM P.P 14-93.

قصہ غریب پرور عرف دیا کی دیوی کا

پریم چند کی ہندوستانی فلموں سے وابستگی، بمبئی میں ان کا قیام اور یہاں ان کی مصروفیات کے موضوعات فلم کے مورخین سے کہیں زیادہ ادب کے محققین و ناقدین کی توجہ کا مرکز رہے ہیں۔ پریم چند کی زندگی میں سفر بمبئی اور یہاں ان کے قیام کا مختصر سا عرصہ خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔

پریم چند نے ۵۴ برس کی عمر میں بمبئی کا سفر کیا۔ اس وقت تک وہ اردو اور ہندی کی ادبی دنیا میں اپنا ایک مقام بنا چکے تھے۔ ان کا ناول ''گئودان'' زیر تکمیل تھا اور ابھی انہیں اپنا افسانوی شاہکار ''کفن'' لکھنا تھا۔ اسی دوران بقول فراق گورکھپوری، مولانا شبلی نعمانی پریم چند کی نثر نگاری سے متعلق یہ ارشاد فرما چکے تھے کہ سات کروڑ مسلمانوں میں کوئی شخص پریم چند کی سی لطیف اور سنواری ہوئی نثر نہیں لکھ سکتا۔ (۱)

اسی اثنا میں انہوں نے ''مریادا'' اور ''مادھوری'' نامی دو ہندی ماہناموں کی ادارت بھی کی اور بعد میں سرسوتی پریس کے نام سے خود اپنا چھاپہ خانہ قائم کیا اور دو رسالے ''ہنس'' اور ''جاگرن'' جاری کیے۔ ان دو رسالوں اور سرسوتی پریس کو وہ

اپنے اصولوں اور نظریہ حیات کی تبلیغ اور قارئین کی ذہنی تربیت کے لئے استعمال کرتے تھے۔

پریم چند کی یہ مصروفیتیں ان کے لئے زندگی سے عبارت ہوگئی تھیں۔ ان سے ہٹ کر وہ زندگی کا تصور نہیں کر سکتے تھے۔ ان مشاغل میں انہیں ایک گونہ روحانی مسرت وتسکین حاصل ہوتی تھی۔ وہ اس روحانی نشے سے سرمست اپنے شب و روز گذار رہے تھے۔ مالی منفعت کے خیال اور کاروباری تقاضوں کو انہوں نے کبھی اپنے حواس پر غلبہ پانے نہیں دیا۔

انہوں نے اپنی زندگی عسرت میں گزاری وہ اس سے نباہ کرنا سیکھ گئے تھے۔ لیکن جب ان کی عسرت کے سائے سرسوتی پریس اور دونوں رسالوں پر پڑنے لگے تو پریم چند کانپ اٹھے ''ہنس'' اور ''جاگرن'' یہ دونوں رسالے خود کفیل نہیں بن سکے، ادھر پریس کے معاملے میں بھی برابر خسارہ ہورہا تھا۔ فروری ۱۹۳۳ء میں ایک مرتبہ پریس کے مزدوروں نے ہڑتال بھی کردی۔ (۲) مجبوراً پریم چند نے بمبئی کا رخ کیا۔ اپنے ایک خط میں جینندر کو لکھتے ہیں۔ (۳)

''بمبئی کی ایک فلم کمپنی' مجھے' بلا رہی ہے۔ تنخواہ کی بات نہیں۔ کنٹریکٹ کی بات ہے۔ آٹھ ہزار روپئے سال میں۔ میں اس حالت کو پہنچ گیا ہوں، جب میرے لئے ہاں کے سوا اور کوئی سبیل نہیں رہ گئی ہے۔...... میں سوچتا ہوں کیوں نہ ایک سال کے لئے چلا جاؤں۔ وہاں سال بھر کے بعد کچھ ایسا کنٹریکٹ کرلوں گا کہ میں یہیں بیٹھے بیٹھے تین چار کہانیاں لکھ دیا کروں اس سے جاگرن اور ہنس دونوں مزے میں چلیں گے اور پیسے کی تکلیف جاتی رہے گی''۔

بمبئی کی اس فلم کمپنی کا نام ''اجنتا سینے ٹون'' تھا۔ پریل میں اس کمپنی کا اپنا اسٹوڈیو تھا۔ اس کے مالک موہن بھونانی تھے۔ موہن بھونانی خاموش فلموں کے زمانے

سے فلمی صنعت سے وابستہ تھے۔ ۲۸-۱۹۲۷ء میں انہوں نے ممتاز فلم ساز اردشیر ایرانی کی امپریل فلم کمپنی کے لئے ''خواب ہستی'' تیار کی تھی۔ یہ فلم باکس آفس پر خوب کامیاب رہی۔ ''خواب ہستی'' امپریل فلم کمپنی کی دوسری فلم تھی۔ اس کمپنی کی پہلی فلم ''میواڑ کا سنگھ'' کی ناکامی کے بعد ''خواب ہستی'' کی کامیابی دراصل موہن بھونانی کی کامیابی تھی۔ موہن بھونانی نے اس فلم کی تیاری کے دوران ہندوستانی فلم صنعت کی تاریخ میں پہلی مرتبہ رات کے وقت شوٹنگ کرنے کا کامیاب تجربہ بھی کیا تھا۔ (۴)

۱۹۳۱ء میں امپریل فلم کمپنی نے ہندوستان کی پہلی ٹاکی فلم ''عالم آرا'' پیش کی۔ ''عالم آرا'' کے ڈائریکٹر اردشیر ایرانی تھے۔ کمپنی کی دوسری ٹاکی فلم ''نور جہاں'' موہن بھونانی کی ڈائریکشن میں تیار ہوئی۔ اس فلم میں سلوچنا ہیروئن تھیں اور ڈی بیلیموریا ہیرو۔ اس فلم کو اردو کے علاوہ انگریزی اور فارسی میں بھی پیش کیا گیا۔ (۵)

موہن بھونانی کا شمار اپنے وقت کے ممتاز اور اہم ڈائریکٹروں میں ہونے لگا تو انہوں نے امپریل فلم کمپنی سے الگ ہوکر ''اجنتا سنے ٹون'' کے نام سے اپنی الگ فلم کمپنی قائم کی۔ اجنتا فلم کمپنی نے کل نو فلمیں بنائیں اور نویں فلم کے بعد کمپنی بند ہوگئی۔ ان نو فلموں کے نام اس طرح ہیں۔ (۶)

۱-رنگیلا راجپوت

۲-مایا جال

۳-واسودت

۴-بھارتی بالا

۵-شان خدا

۶-شیر دل عورت

۷-درد دل

۸-نوجیون

۹-غریب پرور

منشی پریم چند اسی اجنتا سنےٹون کی دعوت پر بمبئی آئے تھے۔اس کمپنی کے لئے انہوں نے جو فلم لکھی وہ ''مل مزدور'' یا ''غریب مزدور'' کے نام سے مشہور ہے جبکہ کمپنی کی فلموں کی اس فہرست ہمیں یہ نام نہیں ملتا۔

واقعہ یہ ہے کہ ہم جس فلم کو ''مل مزدور'' یا ''غریب مزدور'' کے نام سے یاد کرتے ہیں وہ دراصل اجنتا فلم سنےٹون کی آخری فلم ''غریب پرور'' ہے اس سلسلے میں فلم کے ہیرو اداکار جے راج نے وضاحت کرتے ہوئے بتایا:

''پہلے اس تصویر کا نام صرف مل تھا۔انگریزی میں اسے The Mill لکھا جاتا تھا۔تصویر کے مکمل ہوتے تک اسے مل مزدور کردیا گیا۔اسی نام سے یہ فلم سنسر کے سامنے پیش ہوئی۔یہ تصویر زمانے کے حساب سے بڑی ہی Bold اور Realistic تھی۔اس میں مل مالک اور مزدوروں کا تصادم دکھا گیا تھا۔کہانی کا Approach تمام تر Socialistic تھا۔وہ انگریزوں کی حکومت کا زمانہ تھا سنسر نے اول تو نمائش کی اجازت نہیں دی...... بعد میں کچھ کاٹ چھانٹ اور نام کی تبدیلی کے ساتھ فلم کی نمائش کی اجازت دے دی گئی۔اب یہ فلم غریب پرور'' عرف ''دیا کی دیوی'' کے نام سے ریلیز ہوئی۔سنسر کی ہدایت پر یہی کچھ کیا گیا۔دوبارہ شوٹنگ نہیں ہوئی۔میں فلم کا ہیرو تھا اور ببو ہیروئن تھیں۔اس تصویر کی کہانی اور مکالمے منشی پریم چند نے لکھے تھے۔ یہی ایک فلم تھی جو انہوں نے کسی فلم کمپنی کے لئے لکھی''۔

سوال: آپ نے اس کمپنی کی کسی اور تصویر میں کام کیا؟

جواب: میں نے اس کمپنی کی نو میں سے پانچ فلموں میں کام کیا۔شیر دل

عورت، درد دل اور غریب پرور میں میں ہیرو تھا۔ مایا جال اور واسودت میں بھی ایک ایک کردار نبھایا ہے۔

سوال: آپ نے فلم غریب پرور عرف دیا کی دیوی کو ایک Realistic تصویر کہا اس سے آپ کیا مراد لیتے ہیں؟

جواب: اس فلم کی کہانی میں افسانہ طرازی نہیں تھی۔ حقیقت ہی حقیقت تھی، مل مالک اور مزدوروں کا آپسی رشتہ اس کہانی کا مرکزی تھیم تھا۔ پوری فلم اسی مرکزی خیال کے گرد گھومتی ہے۔ فلمی ضرورت کو مدنظر رکھتے ہوئے۔ Love story کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاسکتا تھا۔ لیکن ایسا نہیں کیا گیا۔ اس طرف کچھ ہلکے سے اشارے کردیئے گئے تھے۔ آخر میں ہیرو ہیروئن کی شادی البتہ ہو جاتی ہے۔

فلم کے ڈائریکٹر بھونانی صاحب کا...... Cinematic treatment بھی بڑا ہی Realistic تھا وہ ہم سب سے بغیر میک اَپ کے کام کراتے تھے۔ مزدوروں کو میک اَپ کی کیا ضرورت! فلم کا ایک اور Realistic پہلو یہ بھی تھا کہ مل کے تمام سین پریل میں واقع مرار جی گوکول داس مل میں شوٹ کئے گئے تھے۔ اس سے پہلے اس طرحِ Location پر کبھی شوٹنگ نہیں ہوئی تھی۔ ہم صبح صبح مرار جی گوکول داس مل کے مزدوروں کے ساتھ ان کا سا لباس پہن کر ان میں مل جاتے تھے اور اپنی سمجھ کے مطابق ان کا ہاتھ بٹاتے تھے۔ یہاں کام کر رہے ہیں وہاں شوٹنگ ہو رہی ہے ہماری ضرورت ہوئی تو بلا لئے گئے اور ہم چلے گئے...... واقعی یہ ہماری انڈسٹری کی پہلی Socialistic تصویر تھی...... خواجہ احمد عباس وغیرہ تو بعد میں آئے۔ پہلی Realistic اور Bold تصویر یہی تھی۔

سوال: آپ فلم کے ہیرو تھے اور منشی پریم چند رائٹر۔ پریم چند کے تعلق سے آپ کیا جانتے ہیں؟ آپ نے انہیں کیسا پایا؟ ان سے اپنی پہلی ملاقات بیان کیجئے۔؟

جواب: میری مادری زبان تیلگو ہے۔ لیکن حیدر آباد کا ہونے کی وجہ سے تہذیبی زبان اور ذریعہ تعلیم اردو رہی ہے۔ میں جب پریم چند سے ملا، اس وقت، ایمان کی بات تو یہ ہے کہ میں نے ان کی کوئی کہانی نہیں پڑھی تھی۔ کالج میں ہمارے محبوب فکشن رائٹر راشد الخیری تھے۔ ہماری کمپنی کے ایک ساتھی شرما جی تھے وہ پریم چند کی ادبی اہمیت سے واقف تھے۔ مجھے پریم چند سے پہلی مرتبہ انہوں نے ہی ملایا تھا۔

سوال: آپ انہیں کیا کہہ کر مخاطب کرتے تھے؟

جواب: ہم انہیں پنڈت جی کہتے تھے۔ میں شرما جی اور ہمارے ایک اور ساتھی اداکار خلیل آفتاب...... بس ہم تین نوجوان ہی تھے جو پنڈت جی سے قربت کو عزیز سمجھتے تھے اور وہ بھی شاید یہ سوچ کر کہ پڑھے لکھے لڑکے ہیں ہمیں منہ لگاتے تھے۔ پنڈت جی سیٹ پر کبھی نہیں آتے تھے۔ باہر ہی بیٹھے رہتے تھے۔ سیٹ پر ہمارا کام ختم ہو جاتا اور باہر پندت جی بیٹھے ہوتے تو ہم اگلے شاٹ کے انتظار کے وقفے میں باہر جا کر پنڈت جی سے گپ شپ کر لیتے تھے۔ وہ روز نہیں آتے تھے۔

سوال: آپ نے پنڈت جی کو کس مزاج کا آدمی پایا؟

جواب: میں نے انہیں ہنسنے اور ہنسانے والا آدمی پایا۔ ہمیشہ ہنستے ہنساتے رہتے تھے۔ مذاق کرتے تھے...... ایک بات ہے۔ ان کے مذاق میں طنز ہوا کرتا تھا۔

سوال: ان کے مذاق...... طنزیہ مذاق کی کوئی مثال......؟

جواب: اتنے سال بیت گئے...... کوئی خاص واقعہ یاد کرنے پر بھی یاد نہیں آتا۔ میں جو بیان کر رہا ہوں وہ پنڈت جی کی شخصیت کا وہ تاثر ہے جو میرے ذہن پر نقش ہو گیا ہے۔ طنزیہ مذاق اور ویسے بھی مذاق وہ کرتے رہتے تھے، ایک بات ہو تو کوئی یاد بھی رکھے...... کمپنی کے مالک اور ڈائریکٹر بھونانی صاحب دراز قامت تھے اور گورے چٹے تھے۔ پنڈت جی ہم سے اکثر پوچھا کرتے تھے۔ ''صاحب کہاں ہیں

بھائی؟ صاحب کیا کر رہے ہیں؟ ان کے اس جملے کی لطافت اسی میں ہے کہ ان دنوں انگریزوں کو صاحب کہہ کر یاد کیا جاتا تھا۔ اور بھونانی صاحب انگریز کی طرح بڑے گورے چٹے تھے۔

پنڈت جی ہنستے ہنساتے ضرور تھے لیکن ان کی شخصیت میں سنجیدگی کا عنصر بھی نمایاں تھا۔ ان کی ہنسی مذاق کا بھی اپنا ایک وقار تھا۔ آج جب میں پنڈت جی کے بارے میں سوچتا ہوں تو میرے ذہن میں ایک درویش کی تصویر ابھرتی ہے...... ایک عارف کی تصویر ابھرتی ہے۔ ایک ایسا شخص جو زندگی کے سرد و گرم جھیل چکا ہے۔ اسے پوری طرح برت اور پرکھ چکا ہے اور اس کی اصلیت سے مکمل واقفیت حاصل کرنے کے بعد بے نیازی کے ساتھ شب و روز گذار رہا ہے۔

سوال: کچھ اور بتائیے پنڈت جی کے بارے میں فلمی ماحول میں پنڈت جی کیسا محسوس کرتے تھے؟

جواب: اکثر کہتے تھے کہ بھائی تمہاری یہ دنیا سمجھ میں نہیں آتی! بس ہو گیا یار......تم لوگوں کی یہ فلم انڈسٹری جو بھی ہے...... یہ بھی دیکھ لی۔ اس قسم کی باتیں اکثر کرتے تھے۔ فلم کی دنیا کو وہ عجیب دنیا کہتے تھے۔

سوال: پریم چند دادر میں کہاں رہتے تھے؟

جواب: نہیں معلوم۔

سوال: یونٹ میں انہیں کسی سے خاص انسیت تھی؟

جواب: نہیں......بس ہم تین تھے جو ان سے خود ہی بڑھ کر بات کر لیتے تھے......اور پنڈت جی کے چمچے کہلاتے تھے۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے! میرے دو ساتھیوں میں سے ایک جسے ہم شرما جی کہتے تھے۔ اس کا نام ایس۔ ایم۔ پراشر تھا...... ہم لوگ کبھی کبھار پنڈت جی سے مذاق بھی کر لیا کرتے تھے۔ ایک موقع ایسا آیا کہ فلم

میں بورڈ آف ڈائرکٹرز کی میٹنگ کے ایک سین میں ان کو ڈائیلاگ کہنے کا موقع ملا۔ جب پنڈت جی تیار ہو کر سیٹ پر جانے لگے تو ہم میں سے ایک نے کہا کہ پنڈت جی پیڑے کھلائے۔ آپ ہماری برادری میں آرہے ہیں تو دوسرا بول اٹھا۔ پنڈت جی کیوں ہم غریبوں کے پیٹ پر لات مارنے پر تلے ہو! اس قسم کے ہلکے پھلکے مذاق کرنے کی ہم جرأت کرلیا کرتے تھے اور وہ اس سے خوش ہوتے تھے...... بات یہ ہے کہ پنڈت جی طبیعت کے بڑے غریب آدمی تھے۔

سوال: ان دنوں فلمیں فلم کمپنی کے نام پر چلتی تھیں لیکن ڈائرکٹر اس وقت بھی Captain of the ship ہوا کرتا تھا۔ فلم کی کہانی کو لے کر بھونانی اور پریم چند کے درمیان کیا بحث ہوا کرتی تھی۔ دونوں کے پیشہ ورانہ تعلقات کیسے تھے؟

جواب: شاید ان کی ایک شرط یہ تھی کہ ان کی کہانی کو توڑ مروڑ کر پیش نہیں کیا جائے گا۔ بھونانی سے کہانی پر ان کی اکثر بحث ہوا کرتی تھی۔ لیکن یہ سب الگ ہوا کرتا تھا سیٹ پر نہیں۔ سیٹ سے الگ کیا ہو رہا ہے اس سے ہمیں واسطہ نہیں ہوتا تھا۔ اس وقت ایک کے کام میں دوسرا مداخلت نہیں کرتا تھا...... ویسے فلمی صنعت سے وہ کچھ خوش نہیں تھے...... وہ فلموں میں گانے اور دوسرے فلمی مسالے کے قائل نہیں تھے۔

سوال: اجنتا سنے ٹون کے مالک بھونانی کے ذہن میں یہ خیال کیسے آیا کہ پریم چند کو بمبئی بلایا جائے۔ پریم چند کا نام کس نے سجھایا؟

جواب: جہاں تک میرا خیال ہے یہ تجویز ایس۔ این۔ پراشر جنہیں ہم شرما جی کہتے تھے، کی رہی ہوگی وہ ہندی کے آدمی تھے اور پریم چند کے قدردان تھے۔ بھونانی بہت ہی سلجھے ہوئے فلم ساز تھے۔ فلم سازی کی تربیت انہوں نے جرمنی کے UFA STUDIOS میں حاصل کی تھی۔ وہ سماج کو با مقصد اور سنجیدہ فلمیں دینا چاہتے تھے ان دنوں داستانی اور افسانوی طرز کی فلموں کا چلن تھا یا ہمارے فلم ساز

انگریزی فلموں کی نقل کرتے تھے۔ بھونانی کا شمار ان گنتی کے فلم سازوں میں ہوتا تھا جو غیر سنجیدہ فلموں سے حتی الامکان احتراز کرتے تھے۔ غریب پرور عرف دیا کی دیوی کی کہانی کو اس کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

سوال: پریم چند آٹھ ہزار روپے سالانہ کے کنٹریکٹ پر بمبئی آئے تھے۔ کیا اس کمپنی کے تمام فن کار کنٹریکٹ پر ہی کام کرتے تھے۔

جواب: اس زمانے میں کنٹریکٹ نہیں ہوتا تھا۔ کنٹریکٹ کا لفظ دوسری جنگ عظیم کے بعد سننے میں آیا جب فری لانسنگ شروع ہوئی۔ اجنتا سنے ٹون میں اس وقت ایگریمنٹ ہوا کرتا تھا اور ہم سب کمپنی کے نوکر ہوتے تھے۔ ہم نوکری کرتے تھے۔ ہماری ماہانہ تنخواہ طے ہوا کرتی تھی جو ایگریمنٹ کی مدت ختم ہونے تک ہر ماہ ملا کرتی تھی۔

سوال: اس وقت سب سے زیادہ معاوضہ کی رقم کس کے حصے میں آتی تھی۔ اداکار، ٹیکنیشنز، رائٹر یا کوئی اور؟

جواب: دیکھئے میں اس فلم کا ہیرو تھا اور میری ماہانہ تنخواہ تین سو روپے تھی۔ رائٹر اگر نامور ہوتا تھا تو اس کی عزت ہوتی تھی اور اسے معاوضہ بھی بہتر ملتا تھا...... ورنہ تو رائٹر کی کوئی اہمیت نہیں تھی...... وہ بس منشی کہلاتا تھا۔

سوال: آپ نے پریم چند کے مکالمے اسکرین پر ادا کئے ہیں۔ آپ ان کی مکالمہ نگاری کے بارے میں کیا کہیں گے؟

جواب: یہ سوال آپ نے اچھا پوچھا۔ پریم چند کے ڈائیلاگ میں Naturalness ہوا کرتی تھی۔ ہمیں کبھی یہ محسوس نہیں ہوا کہ ڈائیلاگ لکھا گیا ہے اور ہم یاد کر کے اسے بول رہے ہیں۔

ان کے مکالمے کردار کی فطرت، نفسیات اور اس کے سماجی مرتبے کی روشنی

میں اس حد تک Natural ہوتے تھے کہ ہم نیچرل ایکٹنگ کر سکتے تھے۔ ان کی رائٹنگ میں Realism ہی Realism تھا۔ ان کے لکھے ہوئے ڈائیلاگ ڈائیلاگ نہیں معلوم ہوتے تھے۔ ان کے قلم کی اس خوبی کی وجہ سے ہم کردار سے اپنے آپ کو بڑی آسانی اور کامیابی کے ساتھ Identify کر سکتے تھے...... پھر اس کے بعد جے راج نہیں بولتا تھا۔ کیرکٹر بولتا تھا۔

سوال: ایک سوال ہمارے موضوع سے ہٹ کر پوچھنا چاہوں گا؟

جواب: فرمایئے۔

سوال: آپ فلم کے لئے تصویر کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ آپ کی نسل کی تمام شخصیتوں کی زبان پر تصویر ہی کا لفظ ہے۔ آپ بتا سکتے ہیں کہ اس لفظ کا رواج کب ختم ہوا؟

جواب: اچھا سوال ہے دیکھئے شروع شروع میں اشرف خان وغیرہ اسٹیج سے فلم میں آئے...... ہم بھی تھے...... یہ اسٹیج اردو اسٹیج تھا۔ ہم سب تصویر ہی کہتے تھے اور اب بھی کہتے ہیں۔ یہ تو سن ۴۷ کے بعد چل چترا اور چتر پٹ استعمال ہونے لگے۔

سوال: پریم چند سے متعلق یہ بتایئے کہ وہ اسکرپٹ اردو میں لکھتے تھے یا ہندی میں۔ آپ کے پاس ڈائیلاگ پریم چند کی تحریر میں آتے تھے یا ان کی نقل آتی تھی؟

جواب: مجھے ہندی نہیں آتی تھی۔ اب بھی نہیں آتی۔ مجھے میرے ڈائیلاگ اردو میں ملا کرتے تھے لیکن وہ پنڈت جی کے ہاتھ کی تحریر نہیں ہوتی تھی۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ وہ کس رسم خط میں لکھتے تھے۔ آپ کا سوال دلچسپ ہے۔ اس طرف کبھی توجہ ہم نے نہیں کی۔

سوال: اس وقت کے فلم کے کامیاب رائٹر کون تھے؟

جواب: پنڈت بیتاب......! ایک ہی نام یاد آ رہا ہے......! پنڈت فانی بھی ایک رائٹر تھے اور ایک رائٹر یو پی کے تھے...... جے۔ ایس۔ کیشپ!!

سوال: کیا پریم چند پنڈت بیتاب یا دوسرے فلمی رائٹروں سے تعلقات رکھتے تھے؟

جواب: ان کی روشنی الگ تھی! ان کا دیا الگ تھا۔

سوال: آپ کے خیال میں کیا فلم کا آرٹ ان کی گرفت میں آ گیا تھا؟

جواب: فلم کے میڈیم کو سمجھنا بہت مشکل کام ہے۔ فلم کی زبان الگ ہے اور ادب کی زبان الگ ہے۔ پریم چند بنیادی طور پر افسانہ نگار اور ناول نگار تھے۔ وہ اس فن کے ماہر تھے اسکرین کو Shortest form of fiction کہا گیا ہے۔ اچھے اچھے ادیبوں نے اس کو سمجھنے میں غلطی کی یا اسے سمجھ نہیں سکے۔

سوال: مثال کے طور پر......

جواب: مثال کے طور پر بھگوتی چرن ورما کو لیجئے اشک...... اپندر ناتھ اشک کو......ضروری نہیں کہ ہر ادیب اچھا فلم رائٹر بن جائے۔ کامیاب فلم رائٹر بننے کے لئے ادیب ہونا کوئی شرط نہیں۔ پنڈت جی کے تعلق سے کہہ چکا ہوں کہ ان کے ڈائیلاگ اداکار کو فطری اداکاری کرنے پر اکساتے تھے۔ یہ ان کے قلم کی خوبی تھی۔

اجنتا سنے ٹون بند ہونے کے بعد دوسری فلم کمپنیوں نے کوشش کی کہ وہ ان سے منسلک ہو جائیں لیکن انہوں نے انکار کیا اور چلے گئے۔ بامبے ٹاکیز والے گئو دان کے لئے ۱۵ سے ۲۰ ہزار تک کی بات کر رہے تھے ان دنوں۔

سوال: کیا آپ اجنتا سنے ٹون کے کسی ایسے ملازم کا نام اور پتا بتا سکتے ہیں جو اس فلم اور پریم چند کے تعلق سے کچھ بتا سکے؟

جواب: کس کا نام اور پتا بتاؤں؟ سب اللہ کو پیارے ہو گئے سوائے میرے اور نیام پلی کے۔ نیام پلی کھار ہی میں رہتے ہیں...... یہاں سے قریب ہیں۔ ہمارے مقابلے میں وہ بھونانی سے زیادہ قریب تھے۔

پہلی مرتبہ جب فلم سنسر کے سامنے پیش ہوئی تو بورڈ کے ایک رکن شری جیجی بھائی نے اس کی پرزور مخالفت کی تھی۔ (۷) شری جیجی بھائی بہت بڑے صنعت کار تھے۔ انہوں نے محسوس کیا کہ برعظیم کے صنعتی مرکز میں اس فلم کی نمائش شہر کی صنعتی فضا کو مسموم کر سکتی ہے سنسر بورڈ نے فلم کو منظوری نہیں دی تو فلم کے ڈائریکٹر اور کمپنی کے مالک موہن بھونانی نے بورڈ کے چیرمین سے اپیل کی۔ بمبئی کے پولیس کمشنر مسٹر ولسن بورڈ آف سنسرز کے چیرمین تھے۔ ان کی ہدایت کے مطابق فلم میں کاٹ چھانٹ کی گئی اور فلم کو دو بارہ سنسر کے سامنے پیش کیا گیا۔ مجوزہ کاٹ چھانٹ کے باوجود Socialistic approach بورڈ کے صنعت کار اراکین کے لئے ناقابل برداشت تھا۔ انہوں نے ایک مرتبہ پھر فلم کو منظوری دینے سے انکار کر دیا۔ (۸) نتیجتاً فلم بمبئی میں ریلیز نہیں ہو سکی۔

یہ فلم پہلی بار پنجاب بورڈ آف فلم سنسرز کی منظوری کے بعد لاہور کے امپریل سینما ہال میں دکھائی گئی تو بقول بھونانی سینما ہال کے گیٹ پر چھ ہزار کا مجمع اکٹھا ہو گیا تھا اور ہجوم کو قابو میں رکھنے کے لئے پولیس کے علاوہ فوج طلب کی گئی تھی۔ حکومت پنجاب کو سنسر بورڈ کی اس سادہ لوحی کے ازالے کی ایک ہی صورت نظر آئی..... پنجاب حکومت نے فلم کی نمائش پر پابندی عائد کر دی۔ (۹)

کچھ ایسی ہی صورت دہلی میں پیش آئی اور وہاں بھی فلم کی نمائش پر پابندی عائد کی گئی۔ دہلی کے بعد یو۔ پی اور سی۔ پی کے بعض مقامات پر یہ فلم دکھائی گئی لیکن جلد ہی حکومت ہند نے اس کی نمائش پر پابندی عائد کر دی اور قصہ ختم ہو گیا۔

ذیل میں اس فلم کے قصے کا خلاصہ درج ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فلم ''غریب پرور'' عرف ''دیا کی دیوی'' جسے ہم مل مزدور یا غریب مزدور کے نام سے یاد کرتے آئے ہیں واقعی ایک Bold اور Realistic تصویر تھی نیز اس کے Realistic Approach کے تئیں سنسر اور حکومت کے روّیے کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے۔ قصے کا یہ خلاصہ اجنتا فلم سنےٹون کے شائع کردہ Publicity booklet سے من وعن نقل کیا گیا ہے۔ اس تشہیری کتابچے میں قصے کا خلاصہ اردو کے علاوہ گجراتی اور انگریزی میں بھی درج ہے اس کتابچے میں یہ تو نہیں لکھا کہ قصے کا خلاصہ کس نے قلم بند کیا ہے اور نہ ہی ایسی اطلاع اس قسم کے تشہیری ادب میں فراہم کی جاتی ہے تاہم نثر کے اسلوب اور بیانیہ کی شگفتگی کے پیش نظر گمان ہوتا ہے کہ کہانی کا یہ خلاصہ پریم چند نے قلم بند کیا ہے۔

غریب پرور...... قصے کا خلاصہ

اگر سیٹھ ہنس راج جیسے غریب دوست ملوں کے مالک عنقا نہ ہوتے تو دنیا میں محنت اور سرمایے کی کشمکش اتنی خوفناک نہ ہوتی، سیٹھ جی بہت معمولی حیثیت کے آدمی تھے لیکن اپنی لیاقت، محنت اور خوش معاملگی کی بدولت انہوں نے ہنس راج مل قائم کیا اور بڑی کامیابی سے چلایا مزدوروں سے ان کا برتاؤ اتنا شریفانہ اور فیاضانہ تھا کہ سب ان پر جان دیتے تھے۔

لیکن بدقسمتی سے سیٹھ جی کا نوجوان لڑکا ونود عیاش، بدمزاج اور ظالم تھا، سیٹھ جی اس کے اطوار سے بہت رنجیدہ رہتے تھے اور برابر اس کی تنبیہ کرتے رہتے تھے مگر ونود پر کوئی اثر نہیں ہوتا تھا۔ وہ اس انتظار میں تھا کہ کب سیٹھ جی مریں اور وہ کھل کھیلے۔

آخر سیٹھ جی بیمار پڑتے ہیں اور ان کی حالت نازک ہو جاتی ہے، اس وقت

بھی ونود کے منہ سے شراب کی بدبو آرہی ہے۔ سیٹھ جی نفرت سے منہ پھیر لیتے ہیں اور خدا سے دعا کرتے ہیں کہ اسے راہ راست پر لیجائے۔

ان کی موت کے بعد جب ان کی وصیت پڑھی جاتی ہے تو ونود کی آنکھوں سے چنگاریاں نکلنے لگتی ہیں۔ سیٹھ جی کی نفرت نے اسے جائداد کا تنہا وارث نہ بنا کر اس کی بہن پدما کو برابر کا حصہ دار بنا دیا ہے۔ پدما رحم دل اور انصاف کی دیوی ہے اور سیٹھ جی کو اس پر کامل اعتماد ہے۔ ونود نے خودمختاری کے جو خواب دیکھے تھے وہ اس طرح پریشان ہو جاتے ہیں۔

سیٹھ جی کی وفات کے تھوڑے ہی دنوں بعد ونود مزدوروں پر سختیاں شروع کرتا ہے۔ جاپانی مقابلے کے باعث ان دنوں بازار سرد ہے اور نفع بھی کم ہو گیا ہے، ادھر ونود کی عیاشی، قمار بازی اور شراب خوری روز افزوں ہوتی جاتی ہے۔ مزدوروں کو جو رعایتیں مرحوم سیٹھ جی کے زمانے سے حاصل تھیں، وہ سب بند کر دی جاتی ہیں، ڈاکٹر کو جواب دے دیا جاتا ہے۔ مدرسہ بند کر دیا جاتا ہے۔ تعطیلیں گھٹا دی جاتی ہیں۔ کام کے گھنٹے بڑھا دیے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ تنخواہیں کاٹ لی جاتی ہیں اور پرانے مستقل ملازموں کو برطرف کر دیا جاتا ہے۔ مزدور تحمل اور برداشت سے کام لیتے ہیں لیکن جب کوئی چارہ نہیں سوجھتا تو ہڑتال کر دیتے ہیں۔

ہڑتال کے زمانے میں انہیں جو تکلیفیں جھیلنا پڑتی ہیں ناگفتہ بہ ہیں۔ وہ نظارے دیکھ کر آپ کی آنکھوں میں آنسو آجائیں گے۔ اس وقت پدما اپنے زیورات بیچ کر مزدوروں کی مدد کرتی ہے۔

ادھر ونود کی خرمستیاں برابر جاری ہیں۔ شراب کے دور ہیں۔ مجلسیں ہیں۔ مزدوروں پر اسے مطلق رحم نہیں آتا وہ نئے مزدور بھرتی کر کے مل کو چلانا چاہتا ہے لیکن پدما ان آدمیوں کو سمجھا بجھا کر رخصت کر دیتی ہے۔

ایک روز پدما مل سے نکل رہی ہے کہ ایک نوجوان اس کی موٹر کی زد میں آکر بے ہوش ہو جاتا ہے، پدما اسے اٹھوا کر شفا خانے لے جاتی ہے۔ اور اسے ہوش میں لاتی ہے۔ اس نوجوان کا نام کیلاش ہے۔ وہ کئی دن سے بے کاری کے باعث فاقے کر رہا ہے۔ پدما اسے مل میں ایک جگہ دیتی ہے ہڑتال کے دنوں میں کیلاش کی قربانیاں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔

آخر ایک پنچایتی بورڈ مقرر ہوتی ہے اور فریقین کے بیانات سن کر آپس میں سمجھوتا کروادیتی ہے لیکن ونود کا نشہ ابھی تک نہیں اترا ہے۔ وہ ایک ایسی شرمناک حرکت کرتا ہے کہ مل کے مزدور بگڑ جاتے ہیں اور مل کے مینیجر سے فریاد کرتے ہیں۔

مینیجر ان کے آنسو پوچھنے کے بدلے مار پیٹ کرتا ہے۔ مزدوروں کی آتش غضب بھڑک اٹھتی ہے سب کے سب مزدور اسے گھیرنا چاہتے ہیں۔

مزدوروں کا مطالبہ صرف اتنا ہے کہ ونود اس عورت سے معافی مانگ لیں اور مینیجر، کو نکال دیں۔ لیکن ونود کیلاش اور دو مزدوروں کو زخمی کرتا ہے۔ وہی پولیس جو مزدوروں کو گرفتار کرنے کے لئے بلائی گئی ہے ونود کو گرفتار کر لیتی ہے۔

ونود پر عدالت میں استغاثہ دائر ہوتا ہے اور اسے پانچ سال کی سزا ہوتی ہے۔ کیلاش کو پدما اپنے مکان پر لاتی ہے اور دل و جان سے اس کی تیمارداری کرتی ہے۔ کیلاش صحت یاب ہوتا ہے۔

پدما دوبارہ مل جاری کرتی ہے۔ لیکن اتنے دنوں بند رہنے کے باعث ابتری کی حالت میں ہے بینک میں جو نقد تھا وہ پہلے ہی ونود کی عیش پرستیوں کی نذر ہو چکا ہے۔ اس لئے پدما عارضی طور پر مزدوروں کی تنخواہ نصف کر دیتی ہے۔

مزدوروں کو بدگمانی ہوتی ہے کہ پدما ان کے ساتھ وہی ظالمانہ برتاؤ کرے گی؟

سب کے سب غصے میں آ کر پدما سے شکایت کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہماری وفاداری کا یہ انعام۔ لیکن جب پدما انہیں حقیقت حال سمجھا دیتی ہے تو سب کے سب معافی مانگ لیتے ہیں کہ ہم محض روٹیاں کھا کر آپ کا کام کرنے کو تیار ہیں۔ مگر اسی دوران میں مل کو ایک بہت بڑا آرڈر مل جاتا ہے اور پیشگی روپے آجاتے ہیں۔ پدما آدمیوں کی تنخواہ بحال کر دیتی ہے مزدور خوش ہو کر اس کے قدموں کو بوسہ دیتے ہیں۔ کیلاش کی شرافت اور جواں مردی نے پدما کو گرویدہ کر رکھا ہے دونوں دل میں ایک دوسرے کی پرستش کرتے ہیں اور اس موقعے پر ان کی مسرت افشائے راز کر دیتی ہے۔ مل مزدور انہیں مبارک باد دیتے ہیں۔

ادھر ونود جیل خانے میں پڑا ہوا اپنے کیۓ پر پچھتا رہا ہے اس کی چشم عبرت کھل گئی ہے۔

فلم کی تھیم ڈائریکٹر موہن بھونانی کی تھی۔ اس کے گرد کہانی پریم چند نے بنی۔ منظر نامہ بھونانی نے تیار کیا اور مکالمے پریم چند نے لکھے۔ فلم کی تھیم...... مزدور اور مل مالک کا تصادم...... پریم چند کے مزاج کا موضوع تھا۔ ان دنوں ایسے موضوع پر فلم بنانے کا فیصلہ، ڈائریکٹر کے ذہن وشعور کی پختگی اور سماجی ذمے داری کے اس کے احساس پر دلالت کرتا ہے۔ مزید برآں یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ یہ شخص اس کام کے لئے برعظیم کے موزوں ترین صاحب قلم کی خدمت حاصل کرتا ہے۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ بھونانی اور پریم چند کا یکجا ہونا دو ہم خیال شخصیتوں کے مابین تعلقات کی استواری کے مترادف تھا۔ دونوں ''فن برائے زندگی'' کے نظریے کے نہ صرف قائل اور مبلغ تھے بلکہ اس پر عمل کرنے کا حوصلہ بھی رکھتے تھے۔ فلم کے تشہیری کتابچے میں اجنتا فلم سنے ٹون نے پریم چند کی فلم سے وابستگی کا ذکر نمایاں طور پر کیا ہے۔ سرورق کے بعد، پہلے صفحے کی عبارت اس جملے سے شروع ہوتی ہے:

The collaboration of the famous Hindi novelist Munshi Prem Chand in the scenario for "Ghrib Parvar" with the famous film Director Mr.Bhavnani, has resulted in a production which may be well described as a big picture.

موہن بھونانی کے ذہن میں جس فلم کا خاکہ منڈلا رہا تھا اسے پردے پر تصویر کے روپ میں اتارنے کے لئے پریم چند کی سی صلاحیتوں والے قلم کار کا تعاون ناگزیر تھا۔ یہ فلم دراصل ہندوستانی سنیما کے میڈیم کی تاریخ میں افسانہ طرازی اور خالص رومانیت سے دامن بچا کر حقیقت سے الجھنے اور انہیں سلجھانے کی کوشش کرنے کا ایک دیانتدارانہ تجربہ تھی۔ تشہیری کتابچے میں اس طرف اشارہ بھی کیا گیا ہے:

Realism is a distinctive note of this production in which the very mill blasts the reek, the smoke, the sweat of factories and the cruelty and sufferings inflicted by a system are condensed into the atmosphere that hangs about an Indian textile mill and portrayed with a fidelity rarely attempted before in an Indian production.

اس عبارت میں لفظ ''سسٹم'' کا استعمال یہ آشکار کرتا ہے کہ فلم بنانے والوں کی اپنے موضوع سے واقفیت سطحی نہیں تھی۔ انہوں نے جس سماجی مسئلے کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا تھا اور فلم کی تھیم کے طور پر منتخب کیا تھا وہ اس کے تاریخی و معاشرتی تناظر سے بھی واقف تھے۔ ملکی سرمایہ داروں اور سوشلسٹ دشمن غیر ملکی حکومت کا اس فلم کے تئیں رویہ ظاہر کرتا ہے کہ فلم ساز اپنے مقصد میں کافی حد تک کامیاب رہے تھے۔ فلم کی کہانی کا خلاصہ پڑھنے کے بعد یہ بات اور بھی وثوق کے ساتھ دہرائی جا سکتی ہے۔

لیکن پریم چند ۷ رفروری ۱۹۳۵ء کے خط میں جینندر کو لکھتے ہیں:۱۱

''مزدور تمہیں پسند نہیں آیا۔ یہ میں جانتا تھا کہ میں اسے اپنا کہہ بھی سکتا ہوں، نہیں بھی کہہ سکتا...... مزدور میں بھی میں اتنا تھوڑا سا آیا ہوں کہ نہیں کے برابر۔ فلم کے ڈائریکٹر سب کچھ ہیں لیکھک قلم کا بادشاہ کیوں نہ ہو یہاں ڈائرکٹر کی عملداری ہے وہ زور سے کہتا ہے۔ میں جانتا ہوں جنتا کیا چاہتی ہے اور ہم جنتا کی اصلاح کرنے نہیں آئے ہیں۔ ہم نے ویوسائے (کاروبار) کھولا ہے دھن کمانا ہماری غرض ہے۔ جو چیز جنتا مانگے گی ہم دیں گے''۔

یہ ہم نہیں جانتے کہ جینندر نے مزدور کو کن وجوہ کی بنا پر پسند نہیں کیا نیز اس عبارت سے یہ بھی ظاہر نہیں ہوتا کہ آخر کے جملے بھونانی نے پریم چند سے کہے ہوں۔ یہاں پریم چند نے تعمیم سے کام لیا ہے۔

ہم اتنا ضرور جانتے ہیں کہ فلم لکھنے کا پریم چند کا یہ پہلا تجربہ تھا۔ بھونانی کی دی ہوئی تھیم پر انہوں نے کہانی تیار کی، بھونانی، جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ایک کامیاب اور تجربے کار فلم ساز فلم تھے، انہوں نے خود اس کہانی کا منظر نامہ تیار کیا اور ایسا کرتے وقت کہانی میں کچھ تبدیلیاں بھی کیں۔ للت کمار جنہیں پریم چند کی سفارش پر کمپنی کے اداکاروں میں شامل کرلیا گیا تھا اپنے مضمون ''مل مزدور فلم کیسے بنی'' میں لکھتے ہیں۔

''سینریو کی آسانی اور بھونانی صاحب (کمپنی کے مالک) کی رائے کے مطابق کہانی میں تبدیلیاں کرنی پڑیں۔ کچھ نئی باتیں جوڑی گئیں اور کچھ ہٹائی گئیں۔ قصے کو نئی شکل دی گئی۔ اس سے پلاٹ میں صرف تبدیلی ہی نہیں ہوئی بلکہ کئی جگہ اصل مطلب اور زبان کا لطف فوت ہوگیا۔ اس کے بعد شوٹنگ شروع ہوئی اور کئی جگہ پھر تبدیلیاں ہوئیں''۔

للت کمار نے بھونانی کی جانب سے کہانی میں کی گئی تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے ان

کی نشاندہی نہیں کی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ پریم چند للت کمار کے محسن تھے۔ قصے کا خلاصہ پڑھنے کے بعد ہمیں اداکار جے راج کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ فلم کی کہانی Bold تھی۔ اس میں Approach سوشلسٹ تھا۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو پریم چند کے نزدیک ادب اور فن کی صحت مند قدروں کا درجہ رکھتی ہیں۔ واضح رہے کہ کہانی کی یہ شکل بھونانی کی تبدیلیوں کے بعد کی ہے۔

دراصل سوال یہ نہیں کہ بھونانی نے کہانی میں تبدیلی کیوں کی۔ اصل سوال یہ ہے کہ پریم چند جیسے زبان کے نباض فکشن رائٹر کی خدمات حاصل کرنے کے باوجود فلم کا منظرنامہ بھونانی نے خود کیوں تیار کیا؟

منظرنامہ یا Scenario خالص فلمی شعبہ ہے۔ اس کے تحت منتخب کہانی کو فلم کے میڈیم کی ضروریات کے مطابق ڈھال کر پردے پر پیش کرنے کا خاکہ تیار کیا جاتا ہے اور ایسا کرتے وقت اصل کہانی سے تھوڑا بہت انحراف ناگزیر ہوتا ہے۔ یہ کام کسی نوآموز کے سپرد نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے لئے کسی ایسے تجربے کار فنکار پر ہی اعتماد کیا جاسکتا ہے جو فلم کے میڈیم کی ضروریات سے پوری طرح واقف ہو اور اس پر اچھی گرفت رکھتا ہو۔

منظرنامے کی تیاری میں اصل کہانی کے مجموعی تاثر کو، حتی الامکان کہانی کی حدود میں رہ کر پردے کے وسیلے سے ناظرین تک پہنچانے کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ اصل کہانی کو جوں کا توں، پردے پر اتارنے کا نہیں کیونکہ ایسا کرنا فلم سازی کے اصولوں کی روشنی میں دانشمندی نہیں ہے۔

اس نکتے کو پریم چند ہی کی ایک کہانی ''شطرنج کے مہرے'' کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ پریم چند کی اس کہانی کو ممتاز فلم ساز ستیہ جیت رے نے ''شطرنج کے کھلاڑی'' کے عنوان سے فلمایا ہے۔ اس فلم کے لئے ستیہ جیت رے کا تیار کیا ہوا

منظر نامہ پریم چند کی اصل کہانی کے تاثر کو کامیابی کے ساتھ فلم کے ناظرین تک پہنچاتا ہے لیکن ہم جانتے ہیں کہ ایسا کرتے ہوئے ستیہ جیت رے نے کہانی میں کچھ اضافے ضرور کئے ہیں۔

پریم چند چونکہ پہلی مرتبہ کسی فلم یونٹ سے وابستہ ہوئے تھے اس لئے ان سے منظر نامہ نہیں لکھایا جاسکتا تھا۔ لہذا موہن بھونانی نے خود اس ذمہ داری کو قبول کیا اور کہانی کے تاثر کو کامیابی کے ساتھ پردے پر اتارنے کا اہتمام کیا۔ عرض یہ کرنا ہے کہ منظر نامہ لکھتے وقت بھونانی نے اصل کہانی میں جو مبینہ تبدیلیاں کی ہیں ان کے تعلق سے یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ ان سے کہانی مسخ ہوگئی۔ للت کمار ہی کی ذیل کی عبارت میں یہ اعتراف پوشیدہ ہے کہ سنسر کی قینچی کے چلنے سے قبل فلم ایک بھرپور تاثر رکھتی تھی۔ ۱۳

''اس فلم سے کمپنی کو بڑی امیدیں وابستہ تھیں۔ اس میں ایک ایسے عام مسئلے پر روشنی ڈالی گئی تھی، جس میں دولت مندوں یعنی مل کے مالکوں اور مزدوروں کی کشمکش نمایاں تھی۔ مالکوں کا ظالمانہ رویہ اور ان کی سختی، مالکوں کا من مانا برتاؤ، مزدوروں کی خراب حالت، ان کی بہو بیٹیوں کی غیر محفوظ حالت اور اس کا نتیجہ یہ سب باتیں بڑی صفائی سے اور قابلیت سے دکھائی گئی تھیں...... لیکن افسوس کہ سنسر کی قینچی نے ساری امیدوں پر پانی پھیر دیا۔ اس بے رحمی سے کانٹ چھانٹ کی گئی کہ فلم کی دھجیاں اُڑ گئیں۔''

پریم چند کے سفر ممبئی کی دوہری غایت تھی۔ ایک تو یہ کہ ''جاگرن اور ہنس دونوں مزے سے چلیں گے''۔ اور دوسرے یہ کہ وہ اپنے خیالات و نظریات کو اَن پڑھ عوام نیز اردو اور ہندی کے رسم خط سے ناواقف پڑھے لکھے طبقے تک پہنچا سکیں گے۔ لیکن شیورانی دیوی ان کے ممبئی جانے کے ارادے سے خوش نہیں تھیں ان سے مشورہ

کرنے پر انہوں نے پریم چند کو منع بھی کیا تھا۔ پریم چند نے شیورانی دیوی کو سمجھاتے ہوئے کہا تھا۔ ۱۴

....اور ایک بات بتاتا ہوں جو وہاں جانے کا خاص فائدہ ہوگا وہ یہ کہ ناول اور کہانیاں لکھنے میں جو فائدہ نہیں ہو رہا اس سے کہیں زیادہ فلم دکھا کر ہو سکتا ہے۔ کہانیاں اور ناول جو لوگ پڑھیں گے وہ تو ان سے فائدہ اٹھا سکیں گے۔ فلم سے ہر جگہ کے لوگ فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔''

ممبئی میں اپنے قیام کے دوران پریم چند نے محسوس کیا کہ ان کا یہ خواب کبھی شرمندۂ تعبیر نہیں ہو سکتا۔ ملکی سرمایہ داروں اور غیر ملکی سوشلسٹ دشمن حکومت کے متحدہ محاذ نے ان کی پہلی فلم کو جس طرح پسپا کیا اس سے پریم چند نے اندازہ لگا لیا کہ ممبئی میں مزید قیام کی قیمت انہیں بازاری قسم کی فلمیں لکھ کر چکانی ہوگی۔ پریم چند اس خود فریبی پر راضی نہیں ہوئے اور انہوں نے ممبئی سے کوچ کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ بامبے ٹاکیز کے ہمانسو رائے نے جب یہ خواہش ظاہر کی کہ وہ ان کی کمپنی سے وابستہ ہو جائیں تو انہوں نے ممبئی کی خراب آب وہوا کا عذر پیش کیا۔

مختصراً یہ کہ انگریز حکومت نے پریم چند کی پہلی کتاب اور پہلی فلم کے ساتھ یکساں سلوک کیا فلمی دنیا سے پریم چند کی بددلی کا ذمہ دار فلمی صنعت یا فلم کے ڈائریکٹر کو قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ ان کے خطوط سے ایسے اقتباسات اکثر دہرائے گئے ہیں جن میں پریم چند نے ڈائریکٹر کی عملداری کا ذکر کچھ تلخ الفاظ میں کیا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ خود پریم چند فلمی صنعت میں ڈائریکٹر کی اہمیت کے معترف تھے۔ ۱ر جون ۱۹۳۴ء کو ایڈیٹر ''زمانہ'' منشی دیانرائن نگم کے نام اپنے خط میں انہوں نے صاف الفاظ میں لکھا ہے کہ فلم کے لئے کیا چیز موزوں ہوگی اس کا بہترین فیصلہ ڈائریکٹر ہی کر سکتا ہے۔ ۱۵

''میں یکم جون کو ممبئی چلا آیا اس کمپنی سے ایک معاہدہ کرلیا ہے۔ سال بھر میں چھے قصے اسے دینے ہوں گے...... چھے قصے لکھنا مشکل نہیں ہاں ڈائریکٹر کے مشورے سے لکھنا ضروری ہے۔ کیا چیز فلم کے لئے موزوں ہوگی ان کا بہترین فیصلہ وہی کر سکتے ہیں''۔

جہاں تک بحیثیت منظر نامہ نگار اور ڈائریکٹر موہن بھونانی کی کارکردگی کا سوال ہے، ان کے نام کی شہرت اور ان کی تجربہ کاری سے قطع نظر زیر بحث فلم تک ہی ہماری دلچسپی کو محدود رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اصل کہانی کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا تھا ورنہ للت کمار یہ نہ لکھتے۔ ۱۶

''پوری تیاری کے بعد جب اس کا پرائیوٹ مظاہرہ ہوا تو ہم لوگوں کو امید ہو گئی کہ یہ تماشہ ملک میں نہایت مقبول ہوگا۔ کانگریس کے اجلاس پر اس کی افتتاحی رسم کسی لیڈر سے ادا کرانے کا خیال تھا لیکن افسوس سنسر کی قاتل قینچی نے ساری امیدوں پر پانی پھیر دیا۔ ایک تو اتنی دیر ہوگئی کہ موقع ہی نکل گیا دوسرے اس بے رحمی سے کاٹ چھانٹ کی گئی کہ فلم کی دھجیاں اڑ گئیں کتنے ہی موثر نظارے کاٹ دیئے گئے۔ کتنے ہی اتنے مختصر کر دیئے گئے کہ ان کا مقصد ہی فوت ہو گیا۔ غرض فلم کا چہرہ ہی خراب ہو گیا''۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اپنے وقت کے بہترین ہدایت کار و منظر نامہ نگار، قلم کار اور اداکاروں نے اپنی یونٹ کے Tecnicians کے تعاون سے ایک ایسی انقلابی تصویر بنائی تھی جو فن کی افادی اور جمالیاتی دونوں قدروں پر پوری اترتی تھی۔ لیکن ملکی سرمایہ داروں اور غیر ملکی حکومت کے ہاتھوں نے اس کی صورت بگاڑ دی اور اس کے بنانے والے اپنا سا منہ لے کر رہ گئے۔

فلم غریب پرور عرف وفا کی دیوی میں کل نو نغمے تھے۔ تشہیری کتابچے میں جس

ترتیب سے یہ نغمے لکھے گئے ہیں اسی ترتیب سے ذیل میں ہر گیت کی ابتدائی دو دو سطریں نقل کی جا رہی ہیں۔

۱

میری دھانی چندریا عطر گمکے
موری بالی عمریا نیہر ترسے

۲

پربھو مورے اوگن چت نہ دھرو
سلم دوشی ہے نام تہارو

۳

جھوم رہی ہیں شوخیاں دیدۂ نیم باز میں
جاگ رہے ہیں پاسباں یار ہے خواب ناز میں

۴

آؤ گلے مل جاؤ میں واری سیاں
نس دن میکا کل نہ پڑت ہے

۵

ہماری پھول بگیا میں آؤ مہاراج
موری پھول بگیا میں بیلا چمیلی

۶

آئے نہیں مورے شیام

اب کیا کروں رام!

۷

جنہیں ہے عشق سچّا وہ کہیں فریاد کرتے ہیں
لبوں پر مہر خاموشی دلوں میں یاد کرتے ہیں

۸

پریم نگر کی راہ کٹھن ہے سنبھل سنبھل کر چلا کرو
رام نام کو من میں جپو تم بھجن گرو کا کیا کرو

۹

پیت راکھو نہ راکھو تمہاری مرضی
بدنامی تو ہو گئی عمر بھر کی!

فلم میں کرداروں کی ادائیگی کی تفصیل اس طرح ہے:

مس پدما .... مس ببو
ونود .... ایس۔ایم۔نیام پلی
کیلاش .... پی۔جے۔راج
کیلاش کی ماں .... مس تارابائی
مل منیجر .... خلیل آفتاب
مزدور عورت .... مس آئینہ
اس کا شوہر .... ایس۔این۔پراشر
ایف۔ایس۔شاہ۔ابوبکر وغیرہ
دیگر تفصیلات اس طرح ہیں۔

سینیر یو اور ڈائریکشن ایم۔ بھونانی

کہانی اور مکالمے .... منشی پریم چند

ساؤنڈ انجینئر .... ایشر سنگھ

اسٹنٹ .... جے۔ ایس۔ اکالی

کیمرہ مین .... بی۔ سی۔ مترا

میوزک ڈائریکٹر .... بی۔ ایس۔ ہوگن

آرٹ ڈائریکٹر .... ایس۔ اے۔ پاٹنکر

فلم پروسسر .... وی۔ ایس۔ مراٹھے

صوتی تاثر اور خصوصی آرکسٹرا ..... کاوفمین

ایس۔ نیام پلی کا پورا نام سندر بھووانی شنکر نیام پلی ہے۔ نیام پلی خاموش فلموں کے زمانے سے ہندوستانی فلموں میں اداکار رہے ہیں۔ پریم چند کی لکھی ہوئی تصویر ''غریب پرور'' عرف ''دیا کی دیوی'' میں انہوں نے ونود کا کردار ادا کیا تھا۔ فلم کے ڈائریکٹر موہن بھونانی سے ان کی قربت کے پیش نظر، پریم چند کی فلمی زندگی سے متعلق میں نے ان سے چند سوالات کیے جن کے جوابات درج ذیل ہیں:

سوال: پریم چند فلم اسکرپٹ اردو میں لکھتے تھے یا ہندی میں؟

جواب: وہ ہندی میں لکھتے تھے بھونانی صاحب کو اردو نہیں آتی تھی اس لئے انہیں ہندی میں لکھنا پڑتا تھا۔

سوال: کیا آپ نے انہیں کبھی اسکرپٹ لکھتے ہوئے دیکھا ہے؟

جواب: کئی مرتبہ۔ لکھنے کا کام وہ بھونی صاحب کے آفیس میں کیا کرتے تھے۔

سوال: دونوں کے پیشہ وارانہ تعلقات کیسے تھے؟

جواب: دونوں کے تعلقات بہت اچھے تھے۔ پریم چند بڑے ہی خوددار آدمی تھے۔ بھونانی، ان کی بڑی عزت کرتے تھے۔

سوال: کیا آپ کبھی ان کے مکان پر گئے تھے؟

جواب: جی نہیں! ہماری ملاقاتیں اسٹوڈیو ہی میں ہوا کرتی تھیں۔ میں نے انہیں کئی مرتبہ صبح اسٹوڈیو آتے اور شام کو گھر لوٹتے ہوئے دیکھا ہے۔ وہ وکٹوریا میں آتے تھے اور وکٹوریا سے ہی جاتے تھے۔ کبھی کبھار پریم چند جی صبح کچھ جلدی اسٹوڈیو آجاتے اور اسٹوڈیو میں ملازم کمپنی کے نائی سے اپنی داڑھی بنواتے تھے۔ ایسا کبھی کبھار ہی ہوتا تھا۔

سوال: آپ ان کی کسی عادت یا کسی شوق کے بارے میں کچھ بتا سکتے ہیں؟

جواب: پریم چند جی بیڑی پینے کے بڑے شوقین تھے انہیں اس کی عادت تھی۔ بالکل دیہاتی کی طرح مٹھی بند کر کے کش لگاتے تھے۔ وہ اپنے ساتھ ایک اخبار لیکر آتے تھے۔ کوئی کام نہ ہوتا تو خالی وقت میں اسے دیکھا کرتے تھے۔ چائے بھی پیتے تھے۔ بعض مرتبہ تو ہمارے ساتھ پانچ پانچ چھ چھ مرتبہ چائے پیتے تھے۔

سوال: وہ کون سا اخبار ہوتا تھا؟

جواب: ہندی کا اخبار ہوتا تھا۔ نام مجھے یاد نہیں۔

سوال: آپ نے ابھی کہا کہ وہ ہمارے ساتھ پانچ پانچ چھ چھ مرتبہ چائے پیتے تھے۔ اور کون ہوا کرتا تھا آپ کے ساتھ؟

جواب: میری مراد یونٹ کے اداکار ساتھیوں سے ہے۔ بے راج جی اور دوسرے اداکار نوین یا گنک وغیرہ۔

سوال: کیا آپ لوگ کھانا بھی ساتھ کھاتے تھے؟

جواب: شوٹنگ کے دوران پورا یونٹ ساتھ ہی کھاتا تھا اور ہماری ملاقاتیں شوٹنگ کے دوران ہی ہوا کرتی تھیں۔ پریم چند بہت کم خوراک آدمی تھے۔ لنچ میں بھی وہ ناشتے جیسی ہلکی پھلکی چیزیں کھاتے تھے۔ بسکٹ یا پوری بھاجی جیسی چیزیں۔

سوال: پریم چند ملنے ملانے میں کیسے تھے؟

جواب: اس کا اندازہ یوں لگایا جاسکتا ہے کہ اجنتا سنے ٹون میں ہر Leading artist کو ایک Cabin دیا گیا تھا جس میں ٹیبل، کرسی کے علاوہ ایک آرام کرسی پنکھا اور ایک زائد کرسی ہوا کرتی تھی۔ لیکن پریم چند کو میں نے ایک مرتبہ بھی اس Cabin میں بیٹھے ہوئے نہیں دیکھا۔ وہ ہمیشہ کیبن سے باہر دالان میں کرسی لگا کر بیٹھتے تھے۔

بڑے ہنس مکھ آدمی تھے۔ ہمیشہ ہنستے رہتے تھے۔ میں نے ایک مرتبہ بھی انہیں گمبھیر یا پریشان نہیں دیکھا یا ہنستے ہوئے دیکھا یا مسکراتے ہوئے اپنے آس پاس کے لوگوں میں اور چیزوں میں بالکل بچے کی سی دلچسپی لیتے تھے۔

انہیں اس کا ذرہ برابر احساس یا گھمنڈ نہیں تھا کہ وہ ایک بڑے لیکھک یا مہان آدمی ہیں۔ شائد ہر بڑی شخصیت ایسی ہی ہوتی ہے۔ بڑے سیدھے سادے آدمی تھے۔

سوال: کچھ اور بتائے پریم چند کے بارے میں؟

جواب: ان کو اردو اور ہندی دونوں بہت اچھی آتی تھیں۔ فلموں میں یہ عام بات ہے کہ شوٹنگ کے دوران ڈائیلاگ میں کچھ بتدیلی کرنی پڑتی ہے۔ ایسے موقعوں پر، پریم چند، جن آرٹسٹوں کے ڈائیلاگ اردو میں ہوتے تھے جیسے جے راج جی، کے کاغذ پر اردو میں تبدیلی کر دیتے اور مجھ جیسے آرٹسٹ کے کاغذ پر ہندی میں۔

سوال: موہن بھونانی کو یہ کس نے سجھایا کہ پریم چند کو ممبئی بلایا جائے؟

جواب: یہ بتانا مشکل ہے۔ یہ ہے کہ بھونانی ان کی بہت عزت کرتے تھے۔

اجنتا سنے ٹون بند ہونے کے بعد بھونانی نے ''بھونانی پروڈکشن'' شروع کیا اور سات آٹھ فلمیں بنائیں۔ ''بھونانی پروڈکشن'' بند ہونے کے بعد انہوں نے آزاد پروڈیوسر کی حیثیت سے پریم چند کے ایک ناول پر فلم بنائی۔ شائد وہ ''گئودان'' تھا۔

سوال: اجنتا سنے ٹون کب بند ہوا؟

جواب: ''غریب پرور'' عرف ''دیا کی دیوی'' کے بعد ایک فلم ''نوجیون'' بنی اور اس کے بعد کمپنی بند ہو گئی۔ بھونانی کو فائینانس' ملنا بند ہو گیا؟

سوال: ''غریب پرور'' کے publicity Booklet میں نوجیون کا نام کیسے شامل ہوا؟

جواب: یعنی؟

سوال: اس پبلیٹی بک لیٹ میں کمپنی کی فلموں کی جو فہرست ہے اس میں آخری نام نوجیون کا ہے۔ کیا اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس فلم سے پہلے نوجیون بنی تھی اور غریب پرور کمپنی کی آخری فلم تھی؟

جواب: جی نہیں! ایسی کتابوں کے آخر میں دونوں طرح کی فلموں کے نام ہوتے تھے۔ جو پہلے بنائی گئی ہیں ان کے اور جو بعد میں بننے والی ہیں ان کے یہ جو Book-let آپ جے راج جی کے پاس سے لائے ہیں مجھے یاد ہے کہ غریب پرور Complete ہونے کے بعد کا ہے۔ ایک Book-let فلم Complete ہونے سے پہلے بھی چھاپا گیا تھا.......... غریب پرور کے بعد نوجیون بنی وہ کمپنی کی آخری فلم تھی۔

نٹراج کی گون کی فن کاری

''منٹو کو افسانے کے فن پر عبور حاصل ہے۔ وہ افسانے کی تکنیک کا ماہر ہے۔ خارجیت، سادگی، واقعات کا تسلسل، الفاظ کی بندش، اس کے نئے معنی، نادر تشبیہیں، نثر کی خوبصورتی اور منفرد کردار نگاری منٹو کے فن کی خصوصیات ہیں۔ اس کے افسانوں کا آغاز قاری کو فوراً گرفت میں لے لیتا ہے اور انجام متحیر کر دیتا ہے۔ وحدت تاثر اس کے ہر افسانے میں موجود ہے۔ اس کے فن میں تنوع اور انفرادیت ہے۔''

(دیوندر راسر: منٹو اور انسان کا تصور)

منٹو کے یہاں خارجیت ایک تکنیکی حربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس حربے سے وہ کردار کے باطنی وجود کی کسی ایسی جہت کو نمایاں کرنے میں کامیاب ہوتا ہے، جس سے قاری روزمرہ کی زندگی میں ناآشنا رہ جاتا ہے۔

زندگی کا معمول ہمیں بے حس بنا دیتا ہے۔ فن کار ہماری حس کو بیدار کرتا ہے۔ ہم دیکھتے وہی ہیں جو دیکھنا چاہتے ہیں۔ ہمارے دیکھنے کے ارادے میں شامل نہ ہونے کے باوجود چیزیں ہمارے اطراف موجود ہوتی ہیں۔ ان پر ہماری نظریں بھی پڑتی ہیں لیکن ارادے کی عدم موجودگی میں ہماری کسی حس سے ان کا کوئی رشتہ استوار

نہیں ہو پاتا۔ رشتے کی استواری وجود کو اعتبار عطا کرتی ہے ع

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

رشتے کا سیاق وجود کو اس کے معنی عطا کرتا ہے۔ سیاق کے بدلنے سے معنی بدل جاتے ہیں۔ سیاق کو بدل کر معنی بدلے جا سکتے ہیں۔ کثیر الابعاد سیاق کی فراہمی سے معنی میں تہہ داری پیدا کی جا سکتی ہے۔ فن کار کے یہاں حس کی بیداری کا عمل، سیاق کی فراہمی کا عمل ہوتا ہے۔ یہ سیاق ہی تو ہے جو فن کار خلق کرتا ہے۔ اگر وہ یہ نہ کر پایا تو اس نے کیا کیا۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ اس سے زیادہ کچھ کر بھی نہیں سکتا۔

حس کی بیداری ہمیں تحیر کے طلسم کی سیر کراتی ہے۔ یہ طلسمی کیفیت ہی میں ممکن ہے کہ ہم حقیقت کی ارضیت کو ماورائیت سے ہم رشتہ دیکھ سکیں اور ہم پر یہ راز کھلے کہ متضاد قدروں کا Binary Opposite ہونا ایک امر واقعہ ہے تو ان کا ادغام بھی ایک سچائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ منٹو کے تعلق سے اگر یہ کہا گیا کہ وہ چونکاتا ہے، تو غلط نہیں کہا گیا۔ تحیر کے طلسم کی سیر کو سیدھے سادھے لفظوں میں چونکانا ہی تو کہیں گے۔ بحث اس پر ہو سکتی ہے کہ وہ بالارادہ چونکاتا ہے یا بے ارادہ۔ کہاں وہ ہمیں چونکانے کے لئے کرتب بازی کرتا ہے اور کب وہ ہمیں نامعلوم طور پر طلسم کی وادی کی طرف لے جاتا ہے۔

بعض اوقات بلکہ اکثر قاری اپنے مسئلے کو فن کار کی کوتاہی یا خامی قرار دے لیتا ہے۔ تحیر سے لطف اندوز ہونے اور اپنی ذات کو اس تجربے سے پوری طرح گذارنے کی آمادگی ہر آدمی اپنے اندر پیدا نہیں کر سکتا۔ ہر کام ہر کسی کے بس کا ہوتا بھی نہیں۔ ناکام آدمی اپنی نارسائی پر کھسیا کر رہ جاتا ہے۔ جب کچھ نہیں سوجھتا تو کہنے لگتا ہے کہ دیکھئے ہمیں الجھانے کے لئے اس نے کرتب بازی کی ہے۔

اب اس معصوم کو کون سمجھائے کہ فن کاری، کرتب بازی ہی تو ہے۔ یہ نٹ کا وہ

تماشہ ہے جس میں کسی ہوئی رسی پر چلنے کا جوکھم اٹھایا جاتا ہے۔ حقیقت کے دھاگوں اور خیال کے ریشوں سے بٹی رسی پر جب ہمارا نٹ چلتا ہے تو توازن سنبھالنے کے لئے اس کے ہاتھ میں ایک کاٹھی ہوتی ہے جس کے ایک سرے پر تجربات کی گٹھری اور دوسرے پر فن کی روایت کے باٹ بندھے ہوتے ہیں۔ اب اگر وہ اس رسی پر نہ چلے تو کوئی اسے کیوں دیکھنے لگا اور جب وہ چلتا ہے تو آپ کو شکایت ہے کہ چل کیوں رہا ہے۔

منٹو ایسا نٹ ہے جو رسی سے گر کر ہمیں ہنسنے کا موقع فراہم نہیں کرتا اور ہم میں سے بیشتر ایسے ہیں جو لاکھ چاہنے کے باوجود حیرت میں نہیں ڈوب سکتے۔ اسے کیا کہا جائے کہ کھسیانا بھی کسی کا مقدر ہوسکتا ہے۔ رہی بات منٹو کی؛ تو وہ کوئی عام نٹ نہیں؛ نٹ راج کی گون کا نٹ جان پڑتا ہے ورنہ ایسی اور اتنی بڑی بات کہنے کے لئے ہیاؤ جٹا پانا کوئی معمولی بات نہیں کہ:

''یہاں سعادت حسن منٹو دفن ہے۔ اس کے سینے میں فن افسانہ نگاری کے سارے اسرار و رموز دفن ہیں۔ وہ اب بھی منوں مٹی کے نیچے سوچ رہا ہے کہ وہ بڑا افسانہ نگار ہے یا خدا۔''

ذرا یاد کیجئے۔ جوش جیسے جوش بھی حد سے حد بس اتنا کہہ سکے کہ:

''جھوٹ کیوں بولوں میرے گوشِ مبارک میں بھی شاعری یہ افسوں پھونک چکی ہے کہ حضورِ اقدس و اعلیٰ اس بیسویں صدی کے سب سے عظیم شاعر یعنی اشعر الشعراء ہیں۔''

جوش کی تحریر فن کار کی روائیتی انا پرستی کا سوچا سمجھا، نپا تلا اظہار ہے۔ یہ تحریر ان کی خودنوشت سوانح عمری کا حصہ ہے جسے خود ان کے قول کے مطابق ایک سے زائد مرتبہ لکھ کر بدلا گیا ہے۔ منٹو کی تحریر کا تمام تر حسن اور اس کی معنویت اس امر میں مضمر

ہے کہ یہ ایک بچے کی آٹوگراف بک میں قلم برداشتہ لکھی گئی ہے۔ اس بے ساختہ تحریر کی سادگی اس بچے کی معصومیت کو Complement کرتی ہے جس کا طفلانہ تجسس آٹو گراف بک بڑھا کر بے تاب تھا کہ دیکھیں اب یہ کیا لکھتے ہیں۔

تحریر کا عنوان کتبہ ہے، زندہ آدمی کی موت کے بعد اس کی قبر پر نصب کیا جانے والا وہ پتھر جس پر مرنے والے کے تعلق سے بنیادی اطلاع فراہم کی جاتی ہے۔ اس عنوان میں ایک رمز ہے۔ ایک افسانہ نگاری کی زندگی کا خلاصہ اس کے علاوہ اور کیا ہوسکتا ہے کہ جب تک اس کا ریگولر سیلف موت سے مماثل نیم خوابیدہ حالت سے دو چار نہیں ہوتا اس کا کریٹیو سیلف بیدار نہیں ہو پاتا۔ اور جب اس کا کریٹیو سیلف بیدار ہوتا ہے تو فن کے اسرار ورموز از خود اس پر روشن ہونے لگتے ہیں۔

یہ ممکن ہے کہ ہم اس رمز کے سہارے منٹو کے باطن کے نہاں خانوں کی سیر کر پائیں اور اس کی فنی بصیرت اور فن کارانہ خود اعتمادی کی کما حقہ، داد بھی دے لیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ہم ایسا نہ کر پائیں اور اسے ایک ایسی بے مطلب کی بات سمجھ کر نظر انداز کر جائیں جو بچے کو بہلانے، اسے ٹالنے یا پھر اس کا دھیان بٹانے کی خاطر کہی جاتی ہے۔ ایک ایسی بات جس میں واقعتاً کچھ کہا نہیں جاتا لیکن جس سے بات کی جارہی ہے اس کی ذہنی سطح کے پیش نظر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بہت کچھ کہا گیا ہے۔

اس دوسری صورت میں ہمیں اس کی داد تو بہر حال دینی پڑے گی کہ یہ شخص بے مطلب کی بات بھی اس خوبی سے کہتا ہے کہ مطلب کی باتیں اس کا منہ تکتی رہ جاتی ہیں اور یہ کہ یہ شخص جس سے خطاب کرتا ہے اس کی ذہنی سطح کو چیلنج نہیں کرتا بلکہ اسے اپنے لئے چیلنج کے طور پر قبول کر کے بات کہنے کا وہ ڈھب ڈھونڈ نکالتا ہے کہ بالآخر اس کی بات رہ جاتی ہے۔ میرے نزدیک منٹو کی افسانہ نگاری، بات کہنے کے اس انوکھے ڈھب کو صنف کے روائیتی تقاضوں سے ہم آہنگ کر پانے کی فنی مہارت سے

عبارت ہے۔ بات کہنے کے اس ڈھب کے سبب منٹو کے لئے یہ ممکن ہو پاتا ہے کہ وہ خارجیت کو ایک تکنیکی حربے کے طور پر استعمال کر سکے۔ اس تکنیکی حربے کو اس کا معصوم قاری منٹو کے فن کی علت غائی یا اصل موضوع سمجھ کر لب کشائی کرتا ہے تو منٹو کو راست تخاطب سے کام لیتے ہوئے واشگاف انداز میں سمجھانا پڑتا ہے کہ:

''زمانے کے جس دور سے اس وقت ہم گذر رہے ہیں، اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھئے۔ اگر ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا یہ مطلب ہے کہ یہ زمانہ ناقابل برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں، میری تحریروں میں نقص نہیں۔ جس کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔ میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا، میں تہذیب وتمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس لئے کہ یہ میرا کام نہیں درزیوں کا ہے۔ لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختۂ سیاہ پر کالے چاک سے نہیں لکھتا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختۂ سیاہ کی سیاہی اور نمایاں ہو جائے۔''

سوال یہ ہے کہ تہذیب، تمدن اور سماج کی سیاہی کو مزید نمایاں کرنے کی حکمت عملی سے منٹو کون سا فنی فائدہ حاصل کرتا ہے؟

تہذیب، انسانی فطرت کے مثبت اور تعمیری عناصر کی بنیاد پر پروان چڑھتی ہے تو معاشرے میں خیر کی حکمرانی اور مثبت آفاقی اقدار کا بول بالا ہوتا ہے۔ اگر یہ منفی اور تخریبی عناصر کی بنیاد پر ڈھلتی ہے تو حکمرانی شر کی اور بول بالا منفی آفاقی اقدار کا ہوتا ہے۔ ادب عالیہ کے موضوعات کی نوعیت کا انحصار اس پر ہوتا ہے کہ حکمرانی خیر کی ہوگی یا شر کی۔ خیر سے حکمرانی شر کی نہ ہوئی تو حق عمل اور حسن نیز ان کے متعلقات اور منسلکات ادب کے موضوع قرار پاتے ہیں۔ معاشرے میں ڈھیرے ڈھیرے شر کا

عمل دخل بڑھنے لگتا ہے تو ان موضوعات میں خیر وشر کی کشمکش کا بھی ایک موضوع شامل ہو جاتا ہے۔ زمام کار جب پوری طرح شر کے ہاتھوں میں آجاتی ہے تو تخلیق کی توجہ فطرتِ انسانی کے زیاں پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ کہ خیر کی بازیافت یا اس کی طرف مراجعت کے سفر میں یہ احساسِ زیاں نشانِ منزل کا کام دے سکتا ہے۔ زیاں کے اس احساس کو نمایاں کرنے کے لئے تہذیب تمدن اور سماج کی سیاہی کو مزید نمایاں کرنے کی حکمت عملی سودمند ثابت ہوتی ہے۔

منٹو معصوم فطرت یا فطرت کی معصومیت کا فن کار ہے۔ وہ معصوم اور فطری اچھائیوں کا متلاشی ہے اچھوں کی پر تصنع اچھائیاں اکثر معصومیت کے وصف سے عاری ہوتی ہیں۔ منٹو ایسی ریاکاری کو خاطر میں نہیں لاتا۔ اچھائی کا سہج روپ چاہے جہاں ملے اسے وہ اپناتا ہے، قول محال کی یہ صورت حال اوروں کے مقابلے میں منٹو کے یہاں زیادہ نمایاں ہے کہ، یہ سہج روپ اچھائی کا'' بروں میں نسبتاً زیادہ پایا جاتا ہے۔

منٹو کردار خلق نہیں کرتا۔ یہ بھی نہیں کہ وہ کردار کی تلاش میں الگ سے کہیں نکل پڑتا ہے۔ زندگی اپنے معمول میں ہمیں جن لوگوں سے ملاتی ہے، ان ہی میں سے کسی کے اندر سانس لے رہے شخصیت کے کرداری پہلو پر اس کی نظر پڑتی ہے؛ وہ اس پہلو کو پوری شخصیت سے الگ نہیں کرتا نہ ہی شخصیت پر کسی طرح کی ملمع کاری کرتا ہے۔

معاشرہ جس شخص کو اس کی برائی ہی کے سیاق میں دیکھتا ہے منٹو اس کی پوری شخصیت کو اس کی نفسیات کے سیاق میں کچھ اس طرح پیش کرتا ہے کہ شخصیت کا وہ پہلو جسے معاشرہ قابل اعتناء نہیں سمجھتا، کردار کی افسانوی شناخت کا وسیلہ قرار پاتا ہے۔ جس فطری انداز میں وہ شخص اپنی مکمل شخصیت کو جی رہا ہے، جب منٹو اسی سبھتا کے ساتھ اسے بیانیہ کی گرفت میں لے آتا ہے تو بات کی بات میں اچھائی کا سہج روپ

شخصیت کو افسانوی اعتبار عطا کرتا ہے۔

ہم جب کبھی منٹو کے کرداروں سے ملتے ہیں، کچھ دیر کے لئے ہماری سماجی اخلاقیات کا نک چڑھاپن دھرا رہ جاتا ہے۔ سفید پوش اخلاقیات کے نزدیک ممد بھائی، بابو گوپی ناتھ، موذیل یا ممی جیسی شخصیتیں اس لائق نہیں کہ ان سے کسی قسم کا تعلق رکھا جا سکے لیکن منٹو کی معیّت میں جب ہم ان سے ملتے ہیں تو ہمارے اندر یہ احساس جڑ پکڑنے لگتا ہے کہ فطرت کی معصومیت زندگی کی تمام تر آلائشوں کے باوجود یا پھر ان کے باوصف زندہ ہے۔

منٹو فکشن لکھنے والوں کے اس قبیل کا فن کار ہے جن کے یہاں کردار دیکھی بھالی شخصیتوں پر ماڈل کئے جاتے ہیں۔ منٹو کی بعض کہانیوں میں غنڈے، کسبیاں اور کسبیوں کے دلال۔ جیسے مرد اور عورتیں بطور کردار اپنی چلت پھرت دکھاتے ہیں۔ کردار اور تفہیم کے فرق کو نہ سمجھ پانے کی وجہ سے اس نوع کی کہانیوں کی بنیاد پر منٹو کو فحش نگار قرار دیا گیا۔ ان پر مقدمے چلائے گئے۔ آج بھی ایسے قارئین کی تعداد کچھ کم نہیں جو منٹو کو اگر فحش نگار نہیں تو کم از کم جنس نگار ضرور سمجھتے ہیں۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے ہوئے ہیں کہ منٹو ایک جنس زدہ شخص تھا۔ ان کی سمجھ کے مطابق جسے جنس کا Obsession ہوتا ہے اس کے یہاں لازمی طور پر جنسی کجروی اور سیکشول پرورژن بھی پایا جاتا ہے۔ منٹو کی نجی زندگی میں جب اس قسم کی باتوں کا سراغ نہیں لگا پاتے تو اس کی ''جنس نگاری'' ہی کو شخصیت کا پرورژن قرار دے لیتے ہیں۔

قاری کا مسئلہ اس کے اپنے تحفظات ہوتے ہیں اس کی نفسیاتی گرہیں ہوتی ہیں۔ پہلے تو وہ ان مذموم پیشوں سے وابستہ افراد کی طرف دیکھنا نہیں چاہتا۔ دیکھ لیتا ہے تو یہ باور کرنا اس کے لئے ممکن نہیں ہوتا کہ ان کے یہاں بھی انسانی فطرت کی خوبیاں پائی جا سکتی ہیں۔ منٹو کی ''خارجیت'' سے آگے دیکھ پانا قاری کے لئے ممکن

نہیں ہوتا، دیکھ لیتا ہے تو وہ اسے قبول نہیں کر پاتا۔

منٹو کو جنس کا Obsession نہیں تھا۔ جنس اور جنس کے موضوع سے اسے پرہیز بھی نہیں تھا، جنس شاذ ہی اس کے فن کا موضوع رہا ہو۔ اس کے تخلیقی سروکاروں کی نوعیت کچھ ایسی رہی کہ وہ بحیثیت ایک تخلیقی فن کار اصولاً اور عملاً تخلیقی سطح پر جنس سے بے نیاز نہیں رہ سکتا تھا۔ منٹو کا موضوع انسانی فطرت کی معصومیت ہے۔ جنس زندگی کا منبع اور فطرت کا سرچشمہ ہے۔ اسے منٹو کی فنی پختہ کاری اور بالغ نظری پر محمول کیا جائے گا کہ وہ اپنے موضوع کے سرچشمے سے Non prudish انداز میں سیدھے آنکھیں چار کرتا ہے۔ فن کار سے یہ توقع رکھنا یا اس سے یہ تقاضہ کرنا دانشمندی نہیں کہ وہ اپنے موضوع کے سرچشمے سے کوئی سروکار نہ رکھے۔

منٹو کے یہاں جنس موضوع نہیں؛ ایک خارجی حوالہ ہے، ایک ایسا ناگزیر خارجی حوالہ جس کی وساطت سے وہ اپنے نفس موضوع تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ اس خارجی حوالے کی معنویت، نفس موضوع کے سیاق میں طے پاتی ہے۔ منٹو کے خلق کردہ سماجی اعتبار سے اچھے برے کرداروں کے عمل اور ردعمل کی روداد کو اس کے فراہم کردہ موضوعی سیاق (Thematic Context) ہی میں دیکھنا چاہئے کہ اس سیاق سے کٹ کر یہ کردار اور ان کا عمل دونوں اپنی افسانوی شناخت کھو دیتے ہیں۔

منٹو کی فنی اقدار اور اقدار حیات دونوں کا سرچشمہ اس کا نظریۂ فطرت انسانی ہے۔ جنس میں منٹو کی دلچسپی کی نوعیت کسی پروورٹ یا محتسب کی دلچسپی کی سی نہیں۔ اس میں لذت کوشی یا تلذذ کا شائبہ نہیں پایا جاتا۔ یہ دراصل انسان کی فطری جبلت سے ایک فن کار کے تخلیقی سروکار کی عمدہ مثال ہے۔ منٹو کا ایقان ہے کہ:

''ایک جائز خواہش کو مارنا، بہت بڑی موت ہے۔ انسان کو مارنا کچھ نہیں؛ اس کی فطرت کو ہلاک کرنا بڑا ظلم ہے۔''

اس نظریۓ کے سبب معرض وجود میں آنے والے اقدار کے نظام کا نیک و بد کا تصور، سماج کے مروجہ نظام اقدار کے نیکی و بدی کے تصور سے نہ صرف یہ کہ مختلف ہوگا بلکہ اس سے متصادم بھی ہوگا۔ منٹوفن کارتھا مقدموں اور سب وشتم پر اس کی جان چھوٹی، سقراط نے یہی بات کہی تو اسے زہر کا پیالہ پینا پڑا تھا:

''انسان کی فطرت کا کوئی پہلو فنا کر دینے کے قابل نہیں ہے۔ ہر جبلت کا ایک وظیفہ ہے اور عدل کے ساتھ اس وظیفے کو پورا کرنے کا نام نیکی ہے''

منٹو کی سقراط سے مماثلت اس پر ختم نہیں ہوتی۔ منٹوفہمی میں دلچسپی رکھنے والے قارئین کے لئے اس امر کی نشاندہی کسی انکشاف سے کم نہ ہوگی کہ منٹو کی سائیکی میں سقراط کے نظریۂ علم کی بازگشت پائی جاتی ہے۔ سقراط کا نظریۂ علم ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے:

''علم کے اصلی اصول انسان کی فطرت کے اندر مضمر ہیں۔ تعلیم کا مقصد خارج سے کسی کے اندر معلومات کا داخل کرنا نہیں ہے بلکہ اس کے اندر سے فطری اصول کو بے نقاب کرنا ہے۔ تمام اصلی علم روح انسانی کا ازلی سرمایہ ہے۔ فطرت انسانی، علم سے حاملہ ہے۔ معلم کو دایہ کا کام کرنا چاہیۓ۔''

سقراط نے عمل کے رخ کو خارج سے موڑ کر داخل کی طرف پھیر دیا ہے خارج میں جو عمل انجام پاتا ہے وہ سمجھانے کا عمل ہے اور جو عمل باطن میں انجام پاتا ہے وہ ''سمجھنے'' کا عمل ہے۔ فطری اصول کو بے نقاب کرنے کا عمل فرد کی ذات کے اندر انجام پزیر ہوتا ہے۔ علم/فہم فرد کا شخصی یا نجی (personal) ادراک ہے۔ اسے Institutionalise نہیں کیا جا سکتا۔ ایسا معلم جو اپنی دایہ والی حیثیت کا شعور نہیں رکھتا، منٹو کے نزدیک ''چغد'' ہے۔

''دنیا کو سمجھانے والے سب چغد ہیں۔ میرے مطابق دنیا کو سمجھانے کی نہیں،

سمجھنے کی ضرورت ہے''

یہی وجہ ہے کہ منٹو الگ سے کردار خلق نہیں کرتا۔ وہ جانتا ہے کہ ہر فرد کے اندر ایک ''کردار'' پایا جاتا ہے۔ وہ باہر بھی آنا چاہتا ہے لیکن بوجوہ یہ ممکن نہیں ہو پاتا۔ منٹو کا بیانیہ فرد کے ساتھ تخلیقی سطح پر کچھ ایسا معاملہ کرتا ہے کہ کردار کا باہر آنا ایک فطری عمل کی صورت میں ممکن ہو پاتا ہے۔ سقراط کے نظریۂ تعلیم کے اقتباس کو ذرا سے لفظی تصرف کے ساتھ درج ذیل صورت میں منٹو کی فن کاری کے طریقۂ کار کے اصل اصول کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے:

''فن کے اصلی اصول فن کار کی ذات کے اندر مضمر ہیں۔ فن کار کا منصب خارج سے فرد کے اندر ''کردار'' داخل کرنا نہیں ہے بلکہ اس کے اندر فطری طور پر پائے جانے والے کردار کو بے نقاب کرنا ہے۔ فن کے تمام اسرار و رموز فن کار کی ذات کا ازلی سرمایہ ہیں۔ فطرت انسانی ''کردار'' سے حاملہ ہوتی ہے۔ افسانہ نگار کو دایہ کا کام کرنا ہے۔''

ملک کی تقسیم اور اس سلسلے میں ہونے والی لوٹ مار اور مار کاٹ کو منٹو نے انسانی فطرت کی معصومیت کے زیاں کا سیاق فراہم کیا۔ اس ضمن میں منٹو کے نظریۂ فطرتِ انسانی کے تناظر میں تین کہانیاں خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ، ٹیٹوال کا کتا اور یزید۔

ایک عرصے تک منٹو ذہنی طور پر تقسیم کو تسلیم نہیں کر پایا۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ تقسیم کی وجہ سے دو قومی مملکتیں معرضِ وجود میں آئیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دو قومی مملکتوں کے وجود کو ممکن بنانے کے لئے تقسیم کا عمل انجام دیا گیا۔ اور ایسا کرتے وقت اِس سے صرفِ نظر کیا گیا کہ بالآخر اس کی کیا قیمت چکانی پڑے گی۔ منٹو کے یہاں تقسیم کو تسلیم

نہ کر پانا قومی مملکت کے تصور کو رد کرنے کے مرادف ہے۔

منٹو کی بصیرت اس نکتے کو پا گئی تھی کہ سرحدیں صرف حد فاصل نہیں کھینچتیں، تفرقے ڈالتی ہیں، نئی درجہ بندیاں قائم کرتی ہیں، نئی تعریفیں وضع کرتی ہیں اور نئی شناختوں کو خلق کر کے انہیں بالجبر یا بالترغیب مسلط کرتی ہیں؛ جبکہ قدرتی درجہ بندی اور فطری امتیازات کے علاوہ جتنی بھی تقسیم اور درجہ بندی ہے، سب غیر فطری ہے۔ مختلف عنوانات کے تحت انجام دی جانے والی یہ غیر فطری درجہ بندی اور تقسیم دراصل سیاسی نظریہ سازی کا شاخسانہ معلوم ہوتی ہے جس کا اصل مقصد بالادستی (Hegemony) کا حصول، اس کا تحفظ یا پھر اس کا دوام ہوتا ہے کہ حدیں قائم اِسی لئے کی جاتی ہیں کہ کسی پر تصرف اور تسلط حاصل کیا جا سکے۔

یہ غیر فطری عمل دراصل فرد کو شئے میں تبدیل کرنے کی وہ حکمت عملی ہے جس کی کامیاب عمل آوری کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت زائل ہو جاتی ہے، اس کی شناخت اس سے چھن جاتی ہے اور وہ خود اپنی فطرت سے بے گانہ ہو جاتا ہے۔ فرد سے اس کا اختیار چھین کر اُسے قابو میں کرنے اور قبضے میں رکھنے کے لئے کی جانے والی یہ حصار بندی، موقع و محل کے اعتبار سے اپنے روپ بدلتی رہتی ہے۔ قومی مملکت کا تصور، جو دراصل اقبال کے الفاظ میں وطنیت کا سیاسی تصور ہے، اس حصار بندی کی ایک شکل ہے۔ برصغیر کی تقسیم اور اس سے قبل یوروپ کی دو بڑی جنگیں، عالمی سیاست میں اس تصور کی کارفرمائی کا نتیجہ رہی ہیں۔

اردو ادب میں اقبال اور منٹو کے مابین یہ قدر مشترک ہے کہ دونوں کے یہاں وطنیت کے سیاسی تصور کے پسِ پشت کارفرما فرد یا فطرت مخالف سازشی نظامِ فکر کی اصل غایت و ماہیت کا ادراک ان کے تخلیقی عمل میں فن پاروں کی صورت گری کرتا ہوا نظر آتا ہے؛ اس فرق کے ساتھ کہ اقبال کی فکر کا تناظر غیر سیکولر ہے تو منٹو کا غیر مذہبی۔

بانگِ درا میں شامل نظم وطنیت خود اقبال کے اس مصرع کی تفسیر ہے ع

جدا ہو دین سے سیاست تو رہ جاتی ہے چنگیزی

نظم چار بندوں پر مشتمل ہے:

اس دور میں مے اور ہے جام اور ہے جم اور
ساقی نے بنائی روشِ لطف ستم اور
مسلم نے بھی تعمیر کیا ہے اپنا حرم اور
تہذیب کے آذر نے ترشوائے صنم اور

اِن تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے
جو پیراہن اس کا ہے وہ مذہب کا کفن ہے

یہ بت کہ تراشیدۂ تہذیب نوی ہے
غارت گرِ کاشانۂ دین نبوی ہے
بازو ترا توحید کی قوت سے قوی ہے
اسلام ترا دیس ہے تو مصطفویؐ ہے

نظارۂ دیرینہ زمانے کو دکھا دے
اے مصطفوی! خاک میں اس بت کو ملا دے

ہو قیدِ مقامی تو نتیجہ ہے تباہی
رہ بحر میں آزاد وطن صورتِ ماہی
ہے ترکِ وطن سنّتِ محبوب الٰہی
دے تو بھی نبوت کی صداقت پہ گواہی

گفتارِ سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے

ارشادِ نبوت میں وطن اور ہی کچھ ہے

اقوامِ جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے
تسخیر ہے مقصودِ تجارت تو اسی سے
خالی ہے صداقت سے سیاست تو اِسی سے
کمزور کا گھر ہوتا ہے غارت تو اسی سے
اقوام میں مخلوقِ خدا بٹتی ہے اِس سے
قومیتِ اسلام کی جڑ کٹتی ہے اِس سے

بانگِ درا کی اس نظم کی بازگشت اقبال کے آخری دور کے کلام میں بھی پائی جاتی ہے۔ قومیت کے مسئلے پر حسین احمد مدنی کے سیاسی موقف پر اقبال درج ذیل اشعار میں حیرت کا اظہار کرتے ہیں۔

عجم ہنوز نداند رموزِ دیں ورنہ
ز دیو بند حسین احمد! ایں چہ بوالعجبی است
سرود برسرِ منبر کہ ملت از وطن است
چہ بے خبر ز مقامِ محمدِؐ عربی است
بمصطفیٰ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر بہ او نہ رسیدی، تمام بولہبی است

اقبال اور منٹو کے بنیادی سروکار الگ ہیں۔ اقبال عقیدۂ توحید کی سربلندی کی خاطر وطنیت کے سیاسی تصور کو رد کرتے ہیں، منٹو انسانی فطرت کی معصومیت کے حق میں یہ موقف اختیار کرتا ہے۔ منٹو کا موقف کسی نظریے یا عقیدے کی دین نہیں اور نہ ہی بشر دوستی کے مغربی فلسفے کی روشنی میں اختیار کی گئی، سوچی سمجھی فکری حکمتِ عملی ہے۔

دراصل یہ زندگی کا وہ ادراک ہے جو کتابی علم کا محتاج نہیں ہوتا۔ ذیل کے اقتباس کے بطن سے اس حقیقت کو جھانکتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے کہ فن کار کی بصیرت اپنے معاملے خود طے کرتی ہے اس پر لازم نہیں کہ وہ کسی فلسفے یا عقیدے کا سہارا بھی لے:

''چودہ اگست کا دن میرے سامنے منایا گیا۔ پاکستان اور بھارت دونوں آزاد ملک قرار دیئے گئے۔ لوگ بہت مسرور تھے۔ مگر قتل اور آگ کی وارداتیں باقاعدہ جاری تھیں۔ ہندوستان زندہ باد کے ساتھ ساتھ پاکستان زندہ باد کے نعرے بھی لگتے تھے۔ کانگریس کے ترنگے کے ساتھ اسلامی پرچم بھی لہراتا تھا۔ پنڈت جواہر لال نہرو اور قائداعظم محمد علی جناح دونوں کے نعرے بازاروں اور سڑکوں میں گونجتے تھے۔ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ ہندوستان اپنا وطن ہے یا پاکستان اور وہ لہو کس کا ہے جو ہر روز اتنی بے دردی سے بہایا جارہا ہے۔ وہ ہڈیاں کہاں جلائی یا دفن کی جائیں گی جن پر سے مذہب کا گوشت پوست چیلیں اور گدھ نوچ نوچ کر کھا گئے تھے۔ اب کہ ہم آزاد ہیں ہمارا غلام کون ہوگا...... جب غلام تھے تو آزادی کا تصور کر سکتے تھے۔ اب آزاد ہوئے ہیں تو غلامی کا تصور کیا ہوگا لیکن سوال یہ ہے کہ ہم آزاد بھی ہوئے ہیں یا نہیں۔ ہندو اور مسلمان دھڑا دھڑ مر رہے تھے۔ کیسے مر رہے تھے، کیوں مر رہے تھے...... ان سوالوں کے مختلف جواب تھے۔ بھارتی جواب، پاکستانی جواب، انگریزی جواب، ہر سوال کا جواب موجود تھا مگر اس جواب میں حقیقت تلاش کرنے کا سوال پیدا ہوتا تو اس کا کوئی جواب نہ

ملتا۔ کوئی کہتا اِسے غدر کے کھنڈرات میں تلاش کرو، کوئی کہتا نہیں یہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت میں ملے گا۔ کوئی اور پیچھے ہٹ کر اسے مغلیہ خاندان میں ٹٹولنے کو کہتا۔ سب پیچھے ہی پیچھے ہٹتے جاتے تھے اور قاتل اور سفاک برابر آگے بڑھتے جارہے تھے اور لہو اور لوہے کی ایسی تاریخ لکھ رہے تھے جس کا جواب تاریخِ عالم میں کہیں بھی نہیں ملتا۔ ہندوستان آزاد ہوگیا تھا۔ پاکستان عالمِ وجود میں آتے ہی آزاد ہوگیا تھا لیکن انسان اِن دونوں مملکتوں میں غلام تھا۔ تعصّب کا غلام...... مذہبی جنون کا غلام...... حیوانیت اور بربریت کا غلام۔''

(گنجے فرشتے: مرلی کی دھن۔ ساقی بک ڈپو، اردو بازار، دہلی۔ ۱۹۸۳۔ ص: ۸۳۔ ۱۸۲)

ٹوبہ ٹیک سنگھ میں بشن سنگھ کے کردار کا بنیادی وصف اس کے یہاں عقل کی عدم کارفرمائی ہے۔ عقل کا عمل دخل نہ ہونے کے سبب تمدن کی ملمع کاری اور سیاست کی شعبدہ بازی کے اثرات سے اس کی ذات منزّہ ہے۔ یہ کردار حبُّ الوطنی کے تصور کو سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ اس کے لئے مٹی کی محبت ہی سب کچھ ہے۔ اس تعلق سے اُسے کسی سمجھوتے پر راضی نہیں کیا جاسکتا۔ حالات کے پیش نظر عقل کا تقاضہ یہی تھا کہ اوروں کی طرح وہ بھی اس قومی مملکت کو ذہنی طور پر قبول کرلیتا جس کے حق میں اربابِ ذی ہوش نے اس کے متعلق فیصلہ کیا تھا۔ اگر اُس میں ان باتوں کو اس طرح سمجھنے کی اہلیت ہوتی تو وہ یہاں پاگل خانے میں نہ ہوتا۔ اپنے وطن مالوف ٹوبہ ٹیک سنگھ میں زندگی کررہا ہوتا۔ یہ اور بات ہے کہ اس صورت میں خود اس کے بشن سنگھ سے ٹوبہ ٹیک سنگھ بننے کے امکانات معدوم ہوجاتے۔

مٹی کی محبت انسان کی فطرت کا حصہ ہے۔ حبُ الوطنی جدید عہد کی ایک سیاسی تشکیل (Political Construct) ہے جو قومی مملکت کے تصور کا زائیدہ ہے۔ ایک ایسے وقت میں جب برصغیر کی آبادی اپنی شناخت کے معاملے میں دو قومی مملکتوں میں بٹی ہوئی تھی، بشن سنگھ/ ٹوبہ ٹیک سنگھ ایک اکیلا ہے جسے مٹی کی محبت کی آن عزیز ہے۔ وہ جیتے جی اس محبت کا دم بھرتا ہے اور اپنی موت کے ساتھ دو سرحدوں کے درمیان کی بے نام زمین کو اپنا نام دے جاتا ہے۔ تقسیم کے دوران ہونے والی موتوں کا حساب کس نے رکھا ہے۔ کتنے بشن سنگھ اپنی جانوں سے ہاتھ دھو بیٹھے لیکن واقعہ یہ ہے کہ ایک ٹوبہ ٹیک سنگھ کی موت ان تمام موتوں پر بھاری ہے ؎

مرگِ مجنوں پہ عقل گم ہے میر
کیا دیوانے نے موت پائی ہے

افسانے میں منٹو پاگلوں کی باتیں متین لہجے میں انتہائی سنجیدگی کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ اس متانت اور سنجیدگی کے سہارے وہ صورت حال کی لایعنیت سے متعلق کبھی پاگلوں کی زبان سے اور کبھی بحیثیت راوی ان کے حوالے سے بڑی ہی پُرمغز باتیں کہہ جاتا ہے۔ •

پہلے پیراگراف میں صورتحال کی اس Irony پر بھرپور طنز ہے کہ عقل کو گالی دینے کے بعد دو قومی مملکتیں پاگلوں کے تعلق سے فکر مند ہو رہی ہیں۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پورے معاملے سے متعلق ہوشمندی کا موقف اگر کسی نے اختیار کیا ہے تو وہ ایک پاگل ہے اور کہانی کے اختتام پر ٹوبہ ٹیک سنگھ کی موت قاری پر کچھ اس طرح اثر انداز ہوتی ہے کہ قاری قومی مملکت کے تصور ہی کو پاگل پن سے تعبیر کرنے لگتا ہے۔ ایک ایسا تصور جسے اختیار کرنے والے فرد/ معاشرے سے کسی ٹھکانے کی بات اور قاعدے کے عمل کی توقع نہیں کی جاسکتی کہ اسے اختیار کر لینے سے

لفظوں کی حرمت اور عمل کا اعتبار، دونوں کی پت جاتی رہتی ہے۔ یہ وہ بحرانی صورتحال ہے جس میں مجذوب کی بڑ اور پاگل کے مہمل کلمات موقع ومحل کے اعتبار سے از خود معنی اختیار کرنے لگ جاتے ہیں۔ ہر وقت بشن سنگھ کی زبان پر جو عجیب وغریب الفاظ سننے میں آتے تھے، تقسیم سے قبل ان کی حیثیت ایک پاگل کی بے معنی بکواس (jibberish) سے زیادہ نہ تھی۔ تقسیم کے بعد وقفے وقفے سے ان الفاظ میں ہوتے رہنے والے اضافے اور تصرّفات صورتحال پر بامعنیٰ اور بلیغ تبصروں کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ یوں یہ کہانی قومی مملکت (Nation State) کے تصور کے Critique کی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔

کہانی کا خمیر قومی مملکت کے تصور کی تنقید سے اٹھا ہے۔ کہانی کی بافت اس تنقید کے ریشوں اور دھاگوں کی مرہون منت ہے اور یہ تنقید پوری کہانی میں شروع سے آخر تک سرایت کیے ہوئے ہے۔ متن میں اس تنقید کی چند مثالیں پیش ہیں:

(۱) ''پاگل خانے میں وہ سب پاگل جن کا دماغ پوری طرح ماؤف نہیں ہوا تھا اس مخمصے میں گرفتار تھے کہ وہ پاکستان میں ہیں یا ہندوستان میں۔ اگر ہندوستان میں ہیں تو پاکستان کہاں ہے۔ اگر وہ پاکستان میں ہیں تو یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ وہ کچھ عرصہ پہلے یہیں رہتے ہوئے بھی ہندوستان میں تھے۔''

گویا قومی مملکت کا تصور، زندگی کی حقیقت بن کر آدمی کو ذہنی جلا وطنی کے بحران میں مبتلا کرسکتا ھے۔

(۲) ''کیا پتا ہے کہ لاہور جو، اب پاکستان میں ہے کل ہندوستان میں چلا جائے یا سارا ہندوستان ہی پاکستان بن جائے گا اور یہ بھی کون سینے پر ہاتھ رکھ کر کہہ سکتا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان دونوں کسی دن سرے سے غائب ہو جائیں گے۔''

گویا علاقہ (لاھور) جزو ھے۔ جزو واقعہ یا Actuality ھے۔ قومی مملکت محض ایک تصور Concept ھے۔ ھر چند کہ یہ کلی

نوعیت کا حامل ھے۔ یہ ایک non-actuality ھے۔ یہ Concept بدل سکتا ھے، تحلیل ھوسکتا ھے، دوسری تصوراتی اکائی میں مدغم ھوسکتا ھے۔ یھاں تک کہ پوری طرح ختم بھی ھوسکتا ھے۔ جزو (لاھور) کے معروضی وجود کے مقابل یہ کُل اصلاً کوئی وقعت نھیں رکھتا۔

قومی مملکت کے تصور پر سردار بشن سنگھ کے ''بامعنیٰ اور بلیغ تبصروں'' کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

۱- بشن سنگھ، فضل دین سے پوچھتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے۔ فضل دین بوکھلا جاتا ہے۔ جواب میں اس کے منہ سے نکلتا ہے:

''ہندوستان میں..... نہیں نہیں پاکستان میں۔''

اِس پر بشن سنگھ کی بڑبڑاہٹ میں منگ دی دال کے بعد'' آف دی پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی دُر فٹے منہ'' کا اضافہ ہوتا ہے۔ دُر فٹے منہ پنجابی گالی یا کوسنا ہے۔

گویا قومی مملکت چاھے جس آئیڈیالوجی کے سھارے تشکیل دی جائے وہ ایک لائق دُشنام تصوراتی حقیقت (Conceptual reality) ھوتی ھے۔

۲- ہندوستان، پاکستان اور پاگلوں کے تبادلے کے متعلق جب کبھی پاگل خانے میں گفتگو ہوتی تو بشن سنگھ غور سے سنتا تھا۔ کوئی اس سے پوچھتا کہ اس کا کیا خیال ہے تو بڑی سنجیدگی سے جواب دیتا'' روپڑوی گڑگڑوی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان گورنمنٹ'' لیکن بعد میں آف دی پاکستان گورنمنٹ کی جگہ آف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ گورنمنٹ نے لے لی۔

گویا قومی مملکت کا گھپلا دیر سویر علاقے / صوبے کو فیڈریشن / یونین سے بدظن کرکے رھتا ھے۔

۳- پاگل خانے میں ایک پاگل ایسا بھی تھا خود کو خدا کہتا تھا۔ اس سے جب

ایک دن بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں تو اس نے حسبِ عادت قہقہہ لگایا اور کہا ''وہ پاکستان میں ہے نہ ہندوستان میں۔ اس لئے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں لگایا۔''

بشن سنگھ نے اس خدا سے کئی مرتبہ بڑی منت سماجت کی کہ وہ اسے حکم دے دے تاکہ جھنجھٹ ختم ہو، مگر وہ بہت مصروف تھا اس لئے کہ اسے اور بے شمار حکم دینے تھے۔ ایک دن تنگ آ کر وہ اس پر برس پڑا ''رو پڑ دی، گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دا ہے گرو جی خالصہ اینو وا ہے گرو جی کی فتح۔ جو بولے سو نہال ست سری اکال'' اس کا شاید یہ مطلب تھا کہ ''تم مسلمانوں کے خدا ہو۔ سکھوں کے خدا ہوتے تو ضرور میری سنتے۔''

گویا قومی مملکت کا فسادی تصور بالآخر مذہبی فرقہ واریت کو ہوا دیتا ھے۔

کتے کی وفاداری ضرب المثل کی حیثیت رکھتی ہے۔ وفاداری اور جاں سپاری میں اس کی مثال دی جاتی ہے۔ یہی وہ اوصاف ہیں جو ایک فوجی سپاہی کی ذات کا لازمہ قرار دیئے جاتے ہیں۔ فوج کا سپاہی اپنے ملک/قومی مملکت کے تئیں وفادار ہوتا ہے تو کتا اپنے مالک کے تئیں وفادار ہوتا ہے۔ اس کی سرشت میں شامل یہ وفاداری اس کی فطرت کے عین مطابق ہے۔ بحیثیت انسان فوجی سپاہی کی فطرت کا خمیر مٹی کی محبت سے اٹھا ہے، قومی مملکت کے تئیں وفاداری سے نہیں۔

جس کتے کا مالک نہیں ہوتا وہ آوارہ کہلاتا ہے۔ اس غریب کو اِسی پر اکتفا کرنا پڑتا ہے کہ اپنے طور پر کسی گلی کا ہو کر رہ جائے، پھر وہاں اس پر جو بھی گزرے وہ اپنی گلی نہیں چھوڑتا، مر کر ہی وہاں سے نکلتا ہے۔ کتے کی زندگی مالک کی تلاش سے عبارت ہوتی ہے۔ وہ کسی ایسے کی تلاش یا انتظار میں ہوتا ہے جو اُسے اپنا لے یا اگر وہ خود اس کا

ہو جائے تو اس کی اس خود سپردگی پر وہ معترض نہ ہو۔ اعتراض کے نہ ہونے کو کتا قبولیت سمجھ کر خوش ہو لیتا ہے اور اس سرخوشی میں اس کی زندگی کٹ جاتی ہے کہ اب وہ آوارہ نہیں، اس کا بھی ایک مالک ہے، وہ مالک کے دیئے ہوئے نام سے جانا جاتا ہے، یہ نام اس کے وجود کو اعتبار عطا کرتا ہے۔

کہانی کا مرکزی کردار اسی اعتبار کی تلاش میں دو ملکوں کے درمیان واقع غیر آباد قطع اراضی یعنی نومینس لینڈ کی طرف نکل آیا ہے۔ وہ باری باری دونوں مورچوں پر متعین سپاہیوں کے پاس جاتا ہے۔ دونوں اس سے دل بہلاتے ہیں۔ دونوں طرف سے اسے ایک ایک نام دیا جاتا ہے۔ نام کے ساتھ اُسے دونوں ملکوں کی شہریت بھی تفویض کی جاتی ہے اور یوں شہریت کے ساتھ وابستہ سیاسی وفاداری کا بوجھ اس کے کندھوں پر آپڑتا ہے۔ بے زبان جانور کی فطرت اس بوجھ کی متحمل نہیں ہو پاتی کہ اس قسم کی وفاداری سے اس کی فطرت نا آشنا ہے اور سیاست ہے کہ کامل اور غیر مشروط وفاداری سے کم پر راضی نہیں ہوتی۔ غیر جانبداری اس کے نزدیک مشکوک اور قابل تعزیر جرم کی حیثیت رکھتی ہے۔

دونوں طرف کے سپاہی اُسے ایک سپاہی کی حیثیت سے کچھ ذمے داری سونپ کر دشمن کی طرف روانہ کرتے ہیں۔ اپنی اس حیثیت کے ادراک سے محروم مرکزی کردار بوکھلا جاتا ہے۔ اس کی بوکھلاہٹ اسے مشکوک بناتی ہے کہ کہیں یہ دشمن کا جاسوس تو نہیں یا پھر ہو سکتا ہے یہ باغی ہو گیا ہو۔ نتیجتاً دونوں طرف سے گولیاں چلتی ہیں۔ ایک فلک شگاف چیخ بلند ہوتی ہے اور مرکزی کردار اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ ایک مورچے پر صوبیدار ہمت خان افسوس کے ساتھ کہتا ہے۔ ''چچ چچ...... شہید ہو گیا بے چارہ!'' جمعدار ہرنام سنگھ دوسرے مورچے پر بندوق کی گرم گرم نالی اپنے ہاتھ میں لے کر کہتا ہے۔ ''وہی موت مرا جو کتے کی ہوتی ہے۔''

مرکزی کردار کی موت پر ہرنام سنگھ کے پُر تحقیر تبصرے کے باوجود یہ موت

فی الواقع اپنے اندر ذلت کا پہلو بلکہ شائبہ تک نہیں رکھتی۔ ایک کتا اپنی فطرت کے عین مطابق زندگی گزارتا ہے اور جسے ہم اس کا وظیفہ حیات کہہ سکتے، اس کی تکمیل میں وہ مارا جاتا ہے۔ یہ باعزت اور پُروقار موت ہے جو ایک کتے نے پائی ہے۔

مرکزی کردار کے برعکس کہانی کے تمام انسانی کردار اپنی فطرت سے بے گانہ ہو چکے ہیں۔ وہ مٹی کی محبت اور حبُّ الوطنی کے فرق کو سمجھنے کے اہل نہیں رہے۔ حبُّ الوطنی ہی کو وہ سب کچھ سمجھے ہوئے ہیں اور اس کے ساتھ وہ جذبہ اور جذبے کی وہ والہانہ وارفتگی وابستہ کر بیٹھے ہیں جو دراصل مٹی کی محبت کا حق ہے۔ انہیں اس کا ادراک ہے نہ احساس کہ سیاسی بازی گر ان دونوں میں خلطِ مبحث کی صورتحال پیدا کر کے ہزاروں لاکھوں انسانی جانوں سے کھیلنے میں دریغ نہیں کرتے۔ یہ ایک سوچی سمجھی حکمت عملی ہے جس پر اقتدار کے حصول اور حاصل کر چکنے کے بعد اس پر قابض رہنے کے لئے اس حکمتِ عملی پر عمل آوری ناگزیر ہے۔ اقتدار کی اس سیاست میں سپاہی کی جان داؤ پر لگتی ہے اور جب وہ بے موت مارا جاتا ہے تو اس کی موت کو شہادت کا نام دے کر باوقار بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ایسے شہیدوں کی زندگی اور موت کا خلاصہ بس اتنا ہوتا ہے کہ پہلے وہ اپنی فطرت کا خون کرتے ہیں، فطرت کے خون سے ہاتھ رنگنے کے بعد وہ کئی (دشمنوں) انسانوں کا خون کرتے ہیں اور انجام کار اپنی جان سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ انجام اصل کی خبر دیتا ہے۔ پورا عمل انسانی فطرت کے عین منافی ہے۔

کہانی کا مرکزی کردار انسان نہیں۔ سپاہیوں کے عبرتناک انجام کے پیش نظر وہ شکر ادا کرتا ہوگا کہ وہ انسان نہیں ہے۔ وہ اپنی فطرت پر قائم ہے۔ وہ کتا ہے اور کتے کی موت مرتا ہے اور یہ سپاہی جنہوں نے اسے کتے کی موت مارا ہے، خود انسان ہونے کے باوجود کتے کی موت مرنے والے ہیں!

وارث علوی ''یزید'' سے متعلق رقم طراز ہیں:

''یزید اچھے ڈھنگ سے لکھا گیا ہے لیکن اطمینان بخش ثابت نہیں ہوتا۔ دشمن نے نہروں کا پانی بند کر دیا ہے۔ کریم دادا بیٹے کا نام یزید رکھتا ہے۔ لوگ حیران ہوتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ یہ کیا حرکت ہے تو وہ کہتا ہے کہ ضروری نہیں کہ یہ بھی وہی یزید ہو۔ اس نے دریا کا پانی بند کیا تھا، یہ کھولے گا۔ بات کچھ بنتی نہیں۔''

آیئے دیکھتے ہیں کہ کچھ بات بنتی بھی ہے یا واقعی نہیں بنتی۔ منٹو اس افسانے کے اختتام میں بظاہر قاری کو چونکاتا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ چونکنے کا محل گاؤں والوں کے لئے ہے قاری کے لئے نہیں۔ حیران گاؤں والوں کے ساتھ اگر بوجوہ قاری بھی حیران رہ جاتا ہے تو اس کے لئے بات واقعی نہ بنے گی۔

افسانے کا ہیرو کریم دادا ولد رحیم دادا گاؤں والوں کے نزدیک شروع سے ویلن رہا ہے، ہیرو نہیں۔ افسانے کے متن سے درج ذیل شواہد اس ضمن میں توجہ طلب ہیں:

۱- گاؤں کے لوگ ابھی سوگ میں تھے کہ کریم نے اس لڑکی سے شادی کر لی جس پر ایک عرصے سے اس کی نگاہ تھی۔ وہ غریب بھی سوگوار تھی۔ اس کا شہتیر جیسا کڑیل جواں بھائی بلووں میں مارا گیا تھا۔ ماں باپ کی موت کے بعد ایک صرف وہی اس کا سہارا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جنیاں کو کریم دادا سے بے پناہ محبت تھی مگر بھائی کی موت کے غم نے یہ محبت سیاہ پوش کر دی تھی۔ اب ہر وقت اس کی مسکراتی آنکھیں نمناک رہتی تھیں۔

۲- فسادات کے بعد قریب قریب ایک برس سے سارا گاؤں قبرستان سا بنا تھا۔ جب کریم دادا کی برات چلی اور خوب دھوم دھڑکا ہوا تو گاؤں میں کئی آدمی سہم گئے۔ ان کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ کریم دادا کی نہیں کسی بھوت پریت کی برات ہے۔ کریم

دادا کے دوستوں نے جب اس کو یہ بات بتائی تو وہ خوب ہنسا۔ ہنستے ہنستے ہی اس نے ایک روز اس کا ذکر اپنی نئی نویلی دلہن سے کیا تو وہ ڈر کے مارے کانپ اٹھی۔

۳- چوپال میں ہندوستان کو گالیاں دینے والوں میں چودھری نتھو سب سے پیش پیش تھا اور کریم دادا ایک کونے میں خاموش بیٹھا سن رہا تھا۔ کریم دادا کچھ اس طرح نشست بدل رہا تھا جیسے اُسے بہت کوفت ہو رہی ہے۔ سب ایک زبان ہو کر کہہ رہے تھے کہ دریا بند کرنا بہت ہی اوچھا ہتھیار ہے۔ انتہائی کمینہ پن ہے۔ رذالت ہے، عظیم ترین ظلم ہے، بدترین گناہ ہے، یزید پن ہے۔

کریم دادا دو تین مرتبہ اس طرح کھانسا جیسے وہ کچھ کہنے کے لئے خود کو تیار کر رہا ہے۔ چودھری نتھو کے منہ سے جب ایک اور لہر موٹی موٹی گالیوں کی اٹھی تو کریم دادا چیخ پڑا۔ "گالی نہ دے چودھری کسی کو۔" ماں کی ایک بہت بڑی گالی چودھری نتھو کے حلق میں پھنسی کی پھنسی رہ گئی۔ اس نے پلٹ کر ایک عجیب انداز سے کریم دادا کی طرف دیکھا جو سر پر اپنا صافہ ٹھیک کر رہا تھا۔ "کیا کہا؟"

کریم دادا نے آہستہ مگر مضبوط آواز میں کہا۔ "میں نے کہا گالی نہ دے کسی کو۔" حلق میں پھنسی ہوئی ماں کی گالی بڑے زور سے باہر نکال کر چودھری نتھو نے بڑے تیکھے لہجے میں کریم دادا سے کہا۔ "کسی کو؟ کیا لگتے ہیں وہ تمہارے؟" اس کے بعد چوپال میں جمع شدہ آدمیوں سے مخاطب ہوا۔ "سنا تم لوگوں نے...... کہتا ہے گالی نہ دو کسی کو...... پوچھو اس سے وہ کیا لگتے ہیں اس کے۔"

کریم دادا نے بڑے تحمل سے جواب دیا۔ "میرے کیا لگتے ہیں؟ میرے دشمن لگتے ہیں۔"

چودھری کے حلق سے پھٹا پھٹا سا قہقہہ بلند ہوا۔ اس قدر زور سے کہ اس کی مونچھوں کے بال بکھر گئے۔ "سنا تم لوگوں نے، دشمن لگتے ہیں اور دشمن کو پیار کرنا

چاہئے کیوں برخوردار؟''

کریم دادا نے بڑے برخوردارانہ انداز میں جواب دیا۔ ''نہیں چودھری، میں یہ نہیں کہتا کہ پیار کرنا چاہئے۔ میں نے صرف یہ کہا ہے کہ گالی نہیں دینی چاہئے۔''

دراصل چودھری نتھو اور دوسرے گاؤں والے کریم کی درج ذیل منطق کو سمجھ نہیں پا رہے تھے:

١- گالی تو اس وقت دی جاتی ہے جب اور کوئی جواب پاس نہ ہو۔

٢- ''دشمن سے میرے بھائی رحم و کرم کی توقع رکھنا بے وقوفی ہے۔ لڑائی شروع ہو اور یہ رونا رویا جائے کہ دشمن بڑے بور کی رافلیں استعمال کر رہا ہے۔ ہم چھوٹے بم گراتے ہیں، وہ بڑا بم گراتا ہے، تم اپنے ایمان سے کہو یہ شکایت بھی شکایت ہے۔ چھوٹا چاقو بھی مارنے کے لئے استعمال ہوتا ہے اور بڑا چاقو بھی۔ کیا میں جھوٹ کہتا ہوں۔''

٣- چودھری جب کسی کو دشمن کہہ دیا تو پھر گلہ کیسا کہ وہ ہمیں بھوکا پیاسا مارنا چاہتا ہے۔ وہ تمہیں بھوکا پیاسا نہیں مارے گا۔ تمہاری ہری بھری زمینیں ویران اور بنجر نہیں بنائے گا تو کیا وہ تمہارے لئے پلاؤ کی دیگیں اور شربت کے مٹکے بھیجے گا۔ تمہاری سیر تفریح کے لئے یہاں باغ بغیچے لگائے گا۔

٤- ''تو ذرا سوچ تو سہی کہ لڑائی میں دونوں فریق ایک دوسرے کو پچھاڑنے کے لئے کیا کچھ نہیں کرتے، پہلوان جب لنگر لنگوٹ کس کر اکھاڑے میں اُتر آئے تو اسے ہر داؤ استعمال کرنے کا حق ہوتا ہے......''

٥- ''تم یہ کیوں بھول جاتے ہو کہ وہ صرف ہمارا دشمن ہے۔ کیا ہم اس کے دشمن نہیں۔ اگر ہمارے اختیار میں ہوتا تو ہم نے بھی اس کا دانہ پانی بند کیا ہوتا...... لیکن اب کہ وہ کر سکتا ہے، اور کرنے والا ہے تو ہم ضرور اس کا توڑ سوچیں گے۔ بے

کار گالیاں دینے سے کیا ہوتا ہے...... دشمن تمہارے لئے دودھ کی نہریں جاری نہیں کرے گا چودھری نتھو ــــ اس سے ہوسکا تو وہ تمہارے پانی کی ہر بوند میں زہر ملا دے گا، تم اسے ظلم کہو گے، وحشیانہ پن کہو گے اس لئے مارنے کا یہ طریقہ تمہیں پسند نہیں...... عجیب سی بات ہے کہ لڑائی شروع کرنے سے پہلے دشمن سے نکاح کی شرطیں بندھوائی جائیں...... اس سے یہ کہا جائے کہ مجھے بھوکا پیاسا نہ مارنا۔ بندوق سے اور وہ بھی اتنے بور کی بندوق سے، البتہ تم مجھے شوق سے ہلاک کر سکتے ہو۔ اصل بکواس تو یہ ہے...... ذرا ٹھنڈے دل سے سوچو۔''

یہ ہے کریم کی وہ منطق جسے چودھری نتھو اور دوسرے گاؤں والے سمجھ نہیں پا رہے۔ ان کی نظر کریم کے ظاہر پر ہے کہ وہ گالیاں دینے میں گاؤں والوں کا ساتھ نہیں دے رہا ہے۔ کریم کا یہ عمل گاؤں والوں کے نزدیک اسے ویلن بنائے ہوئے ہے کیونکہ اس کے عمل کے باطنی کرداری سیاق تک ان کی رسائی نہیں ہے۔ افسانے کی بنت اس باطنی کرداری سیاق کی فراہمی کے جتن سے عبارت ہے۔ منٹو کا فراہم کردہ یہ سیاق دراصل افسانے کی وہ تھیم ہے جو درپیش حالات میں کریم کے باطن میں پروان چڑھتی ہے اور کہانی اس نقطے پر ختم ہوتی ہے جہاں یہ تھیم ارتقاء کے مراحل طے کرنے کے بعد خارج میں شکل پذیر ہوتی ہے۔

کریم کا کردار اس کلیے کی عملی تفسیر پیش کرتا ہے کہ محبت اور جنگ میں سب کچھ جائز ہوتا ہے۔ وہ دشمنی کا کھلے بندوں اعتراف کرنے پر رک نہیں جاتا۔ وہ دشمنی کے تمام تر انسلاکات کو بلا تامل و تردد قبول کرتا ہے۔ وہ اس حقیقت سے آگاہ ہے کہ دشمن سے معاملہ صرف زیاں ہی زیاں کا ہوسکتا ہے۔ کریم دراصل آدابِ عداوت کو تمام تر شقاوت کے ساتھ برتنے کا قائل ہے۔ وہ دشمن کی شقاوت کا بھی خیر مقدم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک دشمن کی شقاوت کا نشانہ بننے پر انسانیت اور اخلاقیات کی دہائی دینا

آدابِ عداوت کے منافی ہے۔ عداوت کے آداب تو یہ سکھاتے ہیں کہ شقاوت کا جواب دگنی شقاوت سے دیا جائے۔ اس میں جلد بازی سے نہیں بلکہ ہوشمندی اور منصوبہ بندی سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کام کے لئے زندگی وقف کر دی جاتی ہے اور اگر زندگی میں حساب برابر نہ کر پائے تو بعد کی نسل کو یہ عناد اور جذبہ انتقام ورثے کے طور پر سونپا جاتا ہے۔ عداوت کے ان ہی آداب میں نومولود کو ''یزید'' بُلانے کا رمز پوشیدہ ہے۔ جو دشمنی میں یزید پن پر اتر آیا ہے اس سے مقابلہ یزید بن کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ شقاوت میں اس سے بڑھے بغیر یزید سے پانی چھُڑانا ممکن نہیں۔

افسانے کی تھیم شقاوت ہے۔ اس میں تقسیم کے بعد کی مسموم فضا میں پنپنے والے سیاسی عناد کے ہاتھوں مسخ ہونے والی انسانی فطرت کا المیہ رقم ہوا ہے۔ فطرت کی معصومیت کا قتیل فن کار محبت اور جنگ دونوں موقعوں پر اس رمق کی پاسداری کو ضروری سمجھتا ہے جسے انسانیت کی آب سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن وہ افتاد جس کا نام زندگی ہے اس کی متحمل ہوتی نظر نہیں آتی۔ مسخ شدہ فطرتِ انسانی عناد اور بغض کو اس کے منطقی منتہا تک پہنچانے میں سب کچھ داؤ پر لگا دیتی ہے۔

ایک مرتبہ تھیم تک رسائی ہو جائے تو اس کے مضمرات دیر سویر قاری پر روشن ہو کر رہتے ہیں۔ قاری سوچنے لگتا ہے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ فلسفہ طرازی، آئیڈیل کی اصولی بالا دستی کو برقرار رکھنے کی محض ایک سعی انسانی ہو جس کا تعلق مذہب، نظریہ، اقدار اور اخلاقیات سے ہو سکتا ہے جب کہ ہمیں زندگی کے سچ کے اس پہلو سے آئے دن سابقہ پڑتا ہے جس میں مرگِ یزید کے باوجود معاشرے میں یزید صفتی کو ہم زندہ اور روبہ عمل دیکھتے ہیں۔ اسلام کربلا کے بعد زندہ ضرور ہوتا ہے لیکن ہر بار کربلا کا بپا ہونا کیا یزید کی زندگی کی خبر نہیں دیتا۔ مقامِ شبیری کی آفاقیت مسلّم، اندازِ کوفی و شامی بھی تو بدلتے رہتے ہیں۔ ویسے کہنے کو کربلا تو آئے دن ہوتی رہتی ہے لیکن انسانی

تاریخ میں ایک بار کے بعد پھر کبھی ایسا نہیں ہوا کہ ان میں دوسری طرف حُسینؓ بھی ہوتے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اِس ہر بار کی کربلا نے ہر بار ایک نئے یزید کو جنم دیا ہے اور اب یہ دنیا یزیدوں کے نرغے میں ہے۔ یہ یزید آپس میں برسرِ پیکار ہیں۔ کربلا کا عنوان حسینؓ تھے اس پیکار کا عنوان اور حوالہ، سب کچھ یزید ہی یزید ہے!

منٹو کے کرداروں کی ادبی شہرت اپنی مثال آپ ہے۔ ہر کردار کا اپنا مقدر ہوتا ہے۔ کریم دادا، بابو گوپی ناتھ، سنگھ کوچوان، ممد بھائی یا سُگندھی جیسا خوش نصیب ثابت نہیں ہوا کہ وہ اردو کے ادبی حافظے کا حصہ بن پاتا۔ وجہ یہ رہی کہ منٹو کا فراہم کردہ اس کے کردار کا باطنی سیاق ہماری گرفت میں نہ آپایا۔ ہم افسانے کے عنوان اور نومولود کے تسمیہ سے ایسے بوکھلائے کہ اس کی تفہیم تک ہماری رسائی نہ ہو پائی۔

ہماری بوکھلاہٹ کا عالم یہ ہے کہ کہانی کے متن میں خبر یا افواہ تو یہ پھیلی ہوئی ہے کہ دُشمن دریا بند کرنے والا ہے؛ کہانی کے اِختتام تک فی الواقع دُشمن دریا بند نہیں کرتا جب کہ وارث علوی کے نزدیک دشمن پانی بند کر چکا ہے؛ وہ بھی دریا کا نہیں نہروں کا۔

حشر سامانیاں

انیسویں صدی میں پارسیوں کی کئی ڈراما کمپنیاں تھیں جو شہر شہر گھوم کر ڈرامے دکھانے کا کاروبار کرتی تھیں۔ ان کا مرکز بمبئی میں تھا۔ ان کے ڈرامے اردو میں ہوا کرتے تھے۔ اردو ڈراموں کی ان کمپنیوں کو ان کے مالکوں کے مذہب اور نسل کی نسبت سے پارسی تھیٹر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

پارسی تھیٹر نے ناظرین کا دل بہلایا اور خوب دولت کمائی۔ ڈرامے کی اس روایت نے فن ڈراما کو آغا حشر کاشمیری جیسا منفرد فن کار بھی دیا۔ آغا حشر بنارس کے رہنے والے تھے۔ طالب علمی کا زمانہ تھا۔ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کا کھیل ''چندراولی'' بنارس آیا ہوا تھا۔ ڈرامے کے مصنف منشی مہدی احسن بھی کمپنی کے ساتھ بنارس آئے ہوئے تھے۔ آغا حشر نے چندراولی دیکھا۔ بے حد متاثر ہوئے۔ مہدی احسن سے ملے اور باتوں باتوں میں ان سے جھڑپ ہوگئی۔ خفّت مٹانے کے لئے آٹھ دنوں میں اسی طرز پر ایک ڈراما بعنوان ''آفتابِ محبت'' لکھ کر کمپنی کے مالک کو دکھایا۔ اس نے ڈراما خریدنے سے انکار کر دیا۔ حشر کو یہ بات ناگوار گزری اور انھوں نے خود کو ڈرامے کے لئے وقف کر دیا۔

آفتاب محبت بنارس کے عبدالکریم خان عرف بسم اللہ خاں نے سات روپے میں خرید کر اپنے پریس سے اسے چھاپا۔ یہ واقعہ 1896 کا ہے۔ یوں آغا حشر نے اردو ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھا۔

حیات

بعض محقق بنارس کو اور بعض امرتسر کو حشر کی جائے پیدائش بتاتے ہیں۔ حشر کے سال پیدائش 1879 میں اختلاف نہیں۔ سب اس پر متفق ہیں کہ وہ ماہ اپریل میں پیدا ہوئے۔ تاریخ پیدائش میں البتہ اختلاف پایا جاتا ہے۔ کسی کے نزدیک یکم اپریل تو کسی کے نزدیک 3 اپریل حشر کی پیدائش کا دن ہے۔ ایک روایت 4 اپریل کی بھی ملتی ہے۔

حشر اُن کا تخلص ہے۔ اصل نام آغا محمد شاہ ہے۔ ان کے والد آغا محمد غنی شاہ بنارس میں کشمیری شالوں کا کاروبار کرتے تھے۔ کاروبار کے سلسلے میں امرتسر آتے جاتے رہتے تھے، کشمیر اُن کا آبائی وطن تھا۔ حشر کا گھریلو ماحول بڑا مذہبی تھا۔ حشر کی ابتدائی تعلیم گھر ہی پر ہوئی۔ گھر پر عربی اور فارسی پڑھنے کے بعد انہوں نے بنارس کے نارائن مشن اسکول میں داخلہ لیا۔ اسکول کی پڑھائی سے زیادہ توجہ اور دلچسپی ڈراموں میں ہوا کرتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تعلیم کو پایہ تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔ اسکول میں داخلے سے قبل عربی، فارسی اور دینیات کی تعلیم جو انہوں نے گھر پر بنارس کے مشہور مولوی حافظ عبدالصمد سے حاصل کی تھی وہ عمر بھر ان کے کام آئی۔

ڈرامے کا شوق حشر کو بمبئی لے آیا۔ یہاں انہوں نے کاؤس جی کھٹاؤ کی کمپنی میں بحیثیت منشی ملازمت کی۔ کمپنی کا نام الفریڈ تھیٹریکل کمپنی تھا۔ حشر یہاں 35 روپے ماہوار پر ملازم تھے۔ اس کمپنی کے لئے دیگر ڈراموں کے علاوہ حشر نے 'اسیر

حرص، بھی لکھا 'اسیرِ حرص' کی مقبولیت نے آغا حشر کو تمام برصغیر میں مشہور کر دیا۔

حشر نے بمبئی میں کچھ اور کمپنیوں میں بھی کام کیا پھر وہ پونا جا کر رائزنگ اسٹار کمپنی میں ملازم ہوئے۔ پونا میں زیادہ دن نہیں رہے۔ وہاں سے حشر نے حیدرآباد کا رخ کیا۔ حیدرآباد کے تعلقہ دار راجہ راگھویندر راؤ کی شراکت میں حشر نے نیو الفریڈ کمپنی کھولی۔ بعد میں حشر خود ہی پوری کمپنی کے مالک ہو گئے تھے۔ ''سلور کنگ'' کا پہلا شو 1910 میں اس کمپنی کے لئے حیدرآباد میں ہوا تھا۔ سلور کنگ Henry Arther Johnesand کے انگریزی ڈرامے سے ماخوذ ہے۔ اس کے انگریزی نام سلور کنگ کے علاوہ اسے نیک پروین، پاک دامن، اچھوتا دامن اور شہید ناز جیسے مختلف عنوانات کے ساتھ الگ الگ کمپنیوں نے کھیلا ہے۔

1913 میں آغا حشر حیدرآباد سے لاہور منتقل ہوئے۔ لاہور میں حشر کے قیام سے متعلق اے۔ بی۔ اشرف رقم طراز ہیں:

> ''وہاں انہوں نے اپنی ذاتی کمپنی قائم کی۔ لاہور میں ان دنوں علم و ادب کا خاص چرچا تھا اور اردو زبان و ادب کی ترقی کے لئے مختلف انجمنیں وجود میں آ چکی تھیں۔ جن میں سے ''بزم سخن'' اور بزم اردو'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان انجمنوں کے زیر سرپرستی، مختلف قسم کی مجالس اور مشاعرے منعقد کرائے جاتے تھے۔ آغا صاحب ان مجالس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے۔ انجمن حمایتِ اسلام کا تو ان دنوں خاص طور پر چرچا تھا۔ آغا صاحب نے اس انجمن کے کئی جلسوں میں شرکت کی۔ تقریر کرنے کے علاوہ کئی نظمیں بھی پڑھیں۔''

(آغا حشر اور ان کا فن۔ ص:90)

حشر کی مشہور نظم شکریہ یورپ پہلی مرتبہ انجمن حمایت اسلام کے ایک جلسے میں پڑھی گئی تھی۔ یہ نظم مناجات پر ختم ہوتی ہے۔ آج سے ساٹھ برس قبل یہ مناجات برصغیر کے طول وعرض میں ہر خاص وعام کو از بر تھی۔ مناجات اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لئے

بادلو! ہٹ جاؤ دے دو راہ جانے کے لئے

حشر کی شادی 1911 میں امرتسر میں ہوئی تھی۔ ان کے یہاں ایک لڑکا تولد ہوا جس کا نام نادر شاہ رکھا گیا، تین ماہ کی عمر میں نادر شاہ کا لکھنؤ میں انتقال ہوگیا۔ نادر شاہ کے بعد حشر کے یہاں کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ شادی کے پانچ برس بعد لاہور میں 1916ء میں حشر کی بیوی کا انتقال ہوا۔ وہ دل برداشتہ ہوگئے۔ انہوں نے لاہور کو خیر باد کہا اور کلکتے گئے۔ وہاں حشر میڈن تھیٹر سے وابستہ ہوئے۔ انہوں نے 1200 روپے ماہوار کے خطیر مشاہرے پر میڈن تھیٹر کے لئے بحیثیت منشی کام کیا۔ ایک روایت کے مطابق اس وقت کی مشہور ادا کارہ مختار بیگم سے ایک لمبے عرصے کے تعلق کے بعد حشر نے نکاح کیا تھا۔ اس روایت کی توثیق معتبر ذرائع سے نہیں ہو پائی۔ یہ ضرور ہے کہ اپنے وقت کی دو ایک اہم اور مشہور ادا کاراؤں سے حشر کے تعلقات رہے ہیں۔

1924 میں حشر کلکتہ سے بنارس آئے اور اپنی کمپنی قائم کی۔ کمپنی کے ساتھ آگرہ، الٰہ آباد اور دیگر مقامات کا دورہ کیا۔ ہز ہائی نس مہاراجہ آف چرکھاری نے کمپنی کا ایک کھیل دیکھا اور اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے پچاس ہزار میں کمپنی خرید لی۔ خود حشر کی شاگردی اختیار کی اور حشر کے ساتھ کمپنی کو چرکھاری لے گئے۔

1928 میں مہاراجہ چرکھاری سے اجازت لے کر بنارس ہوتے ہوئے پھر کلکتہ گئے۔ اس بار کلکتہ میں پہلے مدن تھیٹر اور پھر نیو تھیٹرس میں ملازمت کی۔ کلکتہ کا یہ

دور اسٹیج کے علاوہ فلم نگاری کی مصروفیت سے بھی عبارت ہے۔ اس آخری دور میں حشر نے نیو تھیٹرس کے لئے مشہور زمانہ فلمیں ''چنڈی داس'' اور ''یہودی کی لڑکی'' لکھیں۔

1934 میں حشر کلکتے سے لاہور پہنچے، اپنی ایک فلم کمپنی قائم کی اور ''حشر پکچرس'' کے بینر تلے ''بھیشم'' بنانے کا اعلان کیا۔ 28 اپریل 1935 کو لاہور میں حشر کا انتقال ہوا۔

ڈراما نگاری

ماہرین نے آغا حشر کی ڈراما نگاری کو پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے:

دور اول	1899ء - 1905ء
دور دوم	1906ء - 1909ء
دور سوم	1910ء - 1916ء
دور چہارم	1917ء - 1924ء
دور پنجم	1925ء - 1932ء

پہلا دور:

''آفتاب محبت'' جیسا کہ ذکر کیا گیا 1896 میں لکھا گیا لیکن یہ کبھی کھیلا نہیں گیا۔ حشر نے ڈراما کمپنی کے منشی کی حیثیت سے پہلا ڈراما 1899 میں بمبئی کی الفریڈ کمپنی کے لئے لکھا۔ اس کا نام ''مرید شک'' ہے۔ یہ وہ وقت تھا جب اوپیرا (Opera) کا طلسم ٹوٹ رہا تھا اور ذی فہم ڈراما نگار، ڈرامے کی زبان میں نثر کو رائج کر رہے تھے۔ ''مرید شک'' میں حشر نے بھی اس تبدیلی کا لحاظ رکھا۔ اس دور میں انہوں نے مندرجہ ذیل گیارہ ڈرامے لکھے:

1- آفتابِ محبت

2- مُرید شک

3- مارِ آستیں

4- اسیر حرص

5- میٹھی چھری عرف دو رنگی دنیا

6- دام حسن عرف شہید ناز

7- سفید خون

8- ٹھنڈی آگ

9- شام جوانی

10- نعرۂ توحید

11- جُرم نظر

حشر نے اس دور میں فن اور پیشے کی ضرورتوں کو سمجھنے اور انہیں نبھانے کے جتن سیکھنے پر توجہ مرکوز رکھی۔ انہوں نے عوام کی پسند کا پورا لحاظ رکھا۔ اس وقت بات بات پر اشعار کی بھرمار، مقفیٰ اور مسجع عبارت، گانوں کی کثرت، خطابت کا زور اور جذبات کا طوفان، ڈرامے کی کامیابی کی ضمانت اور لوازم تصور کئے جاتے تھے۔ حشر نے ان سب کا اس دور میں پورا پورا اہتمام کیا۔

دوسرا دور:

اِس دور میں حشر نے قید ہوس، خوابِ ہستی اور خوبصورت بلا جیسے ڈرامے لکھے۔ انہوں نے شیکسپیئر کے المیہ ڈرامے کو عام تماشائی کی پسند کے مطابق ڈھال کر پیش کیا اور المیہ ڈراموں میں کامیڈی کا عنصر شامل کر کے کامیابی حاصل کی۔ اس دور میں انہوں نے ڈرامے کو آہستہ آہستہ بازاری اور متبذل گانوں کے غلبے سے آزاد کرانا شروع کیا۔ ڈراموں میں غزلوں، گیتوں اور دادروں کی جو بھرمار ہوتی تھی اس میں اعتدال اور توازن پیدا کیا۔ اب انہوں نے مکالموں کو بھی زیادہ فطری اور حقیقی

رنگ دینا شروع کیا۔

تیسرا دور:

یہ عبوری دور ہے، دو دور اس سے پہلے ہیں اور دو اس کے بعد۔ جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے حشر کے فن کا پہلا نمائندہ ڈراما سلور کنگ اسی دور میں لکھا گیا۔ اس دور کی ڈرامائی کمائی یہ ہے:

1- سلور کنگ

2- خود پرست

3- انوکھا مہمان

4- یہودی کی لڑکی

5- بلوا منگل عرف سورداس

6- بھرت منی

اس دور کی ڈراما نگاری سے متعلق اے۔ بی۔ اشرف رقم طراز ہیں:

"اب انہوں نے شعوری طور پر تماشائی کے ذوق کو عامیانہ پن، سوقیت اور ابتذال کی پستیوں سے نکال کر اعلیٰ ذہنیت اور فنی شعور کی بلندیوں کی طرف لے جانے کی کوشش کی۔ قافیہ بندی اب مقصود بالذات نہیں۔ نہ ہی اشعار کا استعمال محض روایت تقلید کے طور پر روا رکھا گیا ہے بلکہ ان ذرائع سے انہوں نے کردار نگاری، واقعیت اور حقیقت کو نمایاں کرنے کا کام لیا ہے۔ کردار نگاری جو پہلے بہت حد تک مفقود تھی زیادہ سے زیادہ اہمیت اختیار کرتی جا رہی ہے۔ کرداروں کے افعال اور ان کی گفتار موقع محل اور مراتب کے مطابق ہے۔ بلوا منگل عرف

سورداس آغا حشر کا پہلا ڈراما ہے جس میں ہندو کردار ہندی
زبان بولتے ہیں۔ پلاٹ اور واقعات کی ترتیب جو اس سے
پہلے ناچ گانوں کی کثرت سے دب کر رہ جاتی تھی اب اولین
حیثیت حاصل کر چکی ہے۔ واقعات کا پیچ وخم منطقی نتائج برآمد کرتا
ہے اور حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔''

(آغا حشر اور ان کا فن: اے۔بی۔اشرف،ص:182)

چوتھا دور:

اس دور میں حشر نے مندرجہ ذیل ڈرامے لکھے:

1- شیر کی گرج
2- مدھر مرلی
3- بھاگیرتھ گنگا
4- ہندوستان قدیم وجدید
5- ترکی حور
6- پہلا پیار
7- آنکھ کا نشہ

تیسرے دور میں آغا حشر نے فن ڈراما کے رموز پر عبور حاصل کر لیا تھا۔ اب وہ اس فنی مہارت کے علی الرغم سماجی مقصدیت کی طرف رجوع ہوئے۔ اس دور کے ڈراموں سے متعلق خود حشر کا یہ بیان، بیانِ واقعہ ہے:

''میں وقت اور سوسائٹی کی حالت کو ہمیشہ پیش نظر رکھتا
ہوں اور اس کے مطابق اپنا اصلاحی پروگرام مرتب کرتا ہوں۔
میں نے مقفیٰ اور بے سروپا ڈراموں کو جن کا آج سے بیس برس

پہلے بہت رواج تھا اسٹیج کو خیر باد کہنے پر مجبور کر دیا ہے لیکن مجھے
پبلک کو ادبی ڈرامے کے لئے تیار کرنے کی خاطر کئی سالوں تک
انتظار کرنا پڑا۔"

(آغا حشر اور ان کا فن: اے۔ بی۔ اشرف، ص:185)

اس دور کے ڈرامے اور بعد کے آخری دور کے ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے ادبی جمالیات کے تقاضوں پر بھی پورے اترتے ہیں۔ سماجی مقصدیت کا وصف اس پر مستزاد ہے۔

پانچواں دور:

اس دور میں حشر نے مندرجہ ذیل ڈرامے لکھے:

1- دل کی پیاس
2- رستم وسہراب
3- سیتابن باس
4- رام اوتار
5- دل کی آگ
6- آتشی طوفان
7- بے وقوفوں کی ٹکر (مزاحیہ)
8- شیریں فرہاد
9- عورت کا پیار
10- چنڈی داس

ان ڈراموں میں چنڈی داس، عورت کا پیار، شیریں فرہاد، دل کی آگ اور آتشی طوفان دراصل متکلم فلموں کے اسکرپٹ مع ڈائیلاگ ہیں۔

سلور کنگ کا تنقیدی جائزہ

ڈاکٹر عبدالمغنی سلور کنگ کا بحیثیت مجموعی جائزہ پیش کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''سلور کنگ آغا حشر کی ڈراما نگاری کا پورا نمائندہ ہے۔ اس کی خوبیوں کا بھی اور خامیوں کا بھی تاریخی طور پر اس کو وسطی اور عبوری دور میں رکھا جاتا ہے لیکن حقیقی طور پر یہ آغا حشر کے فن کی پختہ نمائندگی کرتا ہے۔ ڈرامے کے بھلے اور برے جو عناصر اس میں موجود ہیں وہی آغا حشر کی ڈراما نگاری کے اصلی اور ترکیبی عناصر ہیں۔ بعد کے ڈراموں میں جس چیز کو ترقی کہا جاتا ہے وہ محض ترمیم ہے۔''

(سلور کنگ مع مقدمہ: عبدالمغنی، ص:24-23)

ڈاکٹر عبدالمغنی نے ''سلور کنگ'' کے مندرجہ ذیل محاسن گنوائے ہیں:

1- اس کا پلاٹ بالیدہ ہے۔ رسمیت اور مثالیت میں یہ منفرد ہے۔

2- واقعات و حالات کی پیچیدگی، کشمکش اور تحیر کے اعتبار سے دوسرا کوئی ڈراما اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔

3- اس میں خیر و شر کی کشمکش کے بیان کے ساتھ خیر کی فتح کو مجسم کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر عبدالمغنی نے ''سلور کنگ'' کے مندرجہ ذیل معائب بیان کئے ہیں:

1- گانوں کی بھرمار۔

2- بعض مقامات پر مکالموں کا بوجھل ہو جانا۔

3- اصل ماجرا سے بالکل غیر متعلق مزاحیہ قصے کو جگہ دینا جس کی حیثیت

مسخرگی اور دخل در معقولات کی ہے اور جو اصل ماجرا کے بہاؤ میں مزاحم ہوتا ہے۔

پلاٹ

سلور کنگ کا ہیرو افضل نیک طینت لیکن بد اطوار شخص ہے۔ اس کی صحبت غلط ہے اور عادتیں بری ہیں۔ شراب اور جوئے کی لت میں گرفتار ہے۔ اس کی شادی پروین سے ہوتی ہے جو وفا شعار، عقل مند اور دولت مند ہے۔ شادی کے کچھ دنوں تک افضل صبر وضبط سے کام لیتا ہے لیکن بہت جلد اپنی بد اطواری کی طرف لوٹ آتا ہے۔ پروین اور اس کا بوڑھا نوکر تحسین اسے راہ راست پر لانے کی کوششیں کرتے رہتے ہیں اور وہ پروین کی دولت لٹاتا رہتا ہے۔

افضل کے دوستوں میں منیر، اسد اور نبّو شامل ہیں۔ افضل کی شادی سے قبل منیر اور اسد بھی پروین کے طلب گار تھے۔ لیکن پروین ان کے مقابلے میں افضل کا انتخاب کرتی ہے۔ اسد پولیس کا سپاہی ہے جو اپنے ناپاک ارادوں میں کامیاب ہونے کے لئے اپنی حیثیت کا استعمال کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا، پروین کی شادی کے باوجود اسد اسے اپنی ہوس کا شکار بنانے کی خواہش رکھتا ہے۔ منیر، پروین کا سچا ہمدرد اور غمگسار ہے۔ پروین نیک طینت اور وفا شعار بیوی ہے۔ وہ منیر کو اپنا بھائی تسلیم کرتی ہے۔

ایک روز پروین اور تحسین شراب خانے سے افضل کو سمجھا بجھا کر گھر لانے میں ناکام ہو کر لوٹ رہے تھے کہ منیر پروین سے مخاطب ہو کر ہمدردی کا اظہار کرتا ہے۔ افضل دونوں کو بات کرتے ہوئے دیکھ لیتا ہے۔ اسے غلط فہمی ہوتی ہے کہ محبت میں ناکام منیر حالات سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے۔ وہ منیر اور پروین پر تہمت لگاتا ہے۔ منیر، پروین اور تحسین اس کی غلط فہمی دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن شک افضل کے دل

میں جگہ بنا چکا ہے اور وہ شراب کے نشے میں بھی ہے۔ افضل اور منیر میں تو تکار ہوتی ہے۔ افضل منیر کو جان سے مارنے کی دھمکی دیتا ہے۔

منیر اپنے گھر جاتا ہے۔ وہاں اسد، ابو اور ننّو اس کے منتظر تھے۔ اسد، منیر سے پروین کے ہمدردانہ تعلق کو ناجائز رشتے کا نام دیتا ہے۔ دونوں میں جھگڑا ہوتا ہے اور اسد کے ہاتھوں منیر کا قتل ہو جاتا ہے۔

افضل، منیر کے پیچھے پیچھے اس کے گھر آتا ہے۔ اسد اور ابو اور ننّو اس کی نشے کی حالت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے افضل پر منیر کے قتل کا الزام عائد کرتے ہیں۔ افضل پولیس کے خوف سے فرار ہو جاتا ہے۔

افضل کی غیر موجودگی میں اسد، پروین کو رجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ پروین ثابت قدم رہتی ہے۔ لالچ اور دھمکی سے کام نہیں نکلتا تو اسد، پروین کو اغوا کر لیتا ہے۔ اس کی بچی کو قتل کرنے کی دھمکی بھی دیتا ہے۔ اس بیچ افضل کسی طور پر بہت مالدار شخص بن جاتا ہے۔ غریب آدمی کا بھیس بدل کر اپنے شہر آتا ہے۔ اپنے نوکر تحسین سے مل کر رازداری کے ساتھ پروین اور اپنی بیٹی کی کفالت کرتا رہتا ہے۔ خون کے جھوٹے الزام سے خود کو بری کرانے کے لئے اسد کے گھر گونگا نوکر بن کر رہتا ہے۔ اسد کے ساتھی مجرم ابو کو افضل پر رحم آتا ہے۔ وہ منیر کے قتل کا راز فاش کر دیتا ہے۔ افضل اپنی بیوی اور بیٹی کو اس کے چنگل سے چھڑا کر اسد کو قانون کے حوالے کرتا ہے۔ بالآخر بدی پر نیکی کی فتح ہوتی ہے۔

اس پلاٹ کے بارے میں سلور کنگ کے مقدمہ میں ڈاکٹر عبدالمغنی کا یہ تجزیہ بے حد مناسب ہے کہ:

> ''اس میں رومانی، جاسوسی اور اخلاقی عناصر ہم آمیز ہیں۔ افضل اور پروین کا عشق، پروین کے لئے افضل، منیر اور

اسد کے درمیان رقابت، پھر پروین پر اس کے ڈورے۔ رومان کی پوری قماش ہے۔ منیر کا قتل، افضل کا فرار، اسد اور اس کے دوستوں کی سازش، افضل کا بھیس بدل کر اسد کے یہاں ملازم ہونا۔ اسد کا پروین اور اس کی بیٹی کو اٹھوالینا، ابو کا انکشاف راز، افضل کا اپنے اصلی روپ میں ظاہر ہونا۔ اسد کی گرفتاری پوری جاسوسی داستان ہے۔ افضل کا شدید احساسِ گناہ، پروین کی عفت، صبر و استقامت اور جرأت، تحسین کی وفا شعاری اور ایثار، ابو کے ضمیر کا جاگ اٹھنا، اسد کی شیطنت کا انہزام...... بلند اخلاقی قدروں کا پورا نظام ہے۔''

(سلور کنگ۔ مرتب: ڈاکٹر عبدالمغنی، ص:30-29)

چونکہ سلور کنگ خالصتاً تھیٹر کے لئے لکھا گیا ڈراما ہے اس لئے عوامی دلچسپی کا خیال اس میں ہر موقع پر رکھا گیا ہے۔ پلاٹ میں بھی ایک ضمنی قصہ مرزا چونگا کا اصل قصے کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ مرزا چونگا، ان کی بیگم، ان کا نوکر اور ان کے دوستوں کی اپنی الگ کہانی اور الگ دنیا ہے جس کا افضل اور پروین کے قصے سے کوئی ربط نہیں ہے۔ یہ سب مزاحیہ کردار ہیں۔ اصل کہانی کے متوازی ان کی زندگی کی کہانی پلاٹ میں جوڑ دی گئی ہے۔ اس قصے کو نکال بھی دیا جائے تو پلاٹ کی ساخت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس کی حقیقت Comic interlude کی سی ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ حشر نہ المیہ لکھ رہے تھے نہ طربیہ۔ ان کا مقصد ناظرین کے اعصاب کو انسانی رشتوں اور جذبات کی دھوپ چھاؤں سے گزارنے کے بعد تماشا گاہ سے ایسی ذہنی کیفیت میں رخصت کرنا تھا جسے فرحت اور راحت کا نام دیا جا سکے۔ قصے کے بیانیہ کے دوران جب کبھی اعصاب سنجیدہ جذبات اور واقعات کی المنا کی

سے بوجھل ہونے لگتے ہیں، حشر اس متوازی مزاحیہ کی کہانی کے سہارے انہیں راحت دیتے ہیں۔ اعصاب کو فراہم کی گئی یہ راحت اگلے سین میں پیش ہونے والے دردناک واقعے کے لئے ناظر کو تیار کرنے کا کام بھی کرتی ہے۔

کردار نگاری

ڈرامے کا مرکزی کردار داخلی تضاد کے ڈرامائی وصف سے متصف ہے۔ افضل نیک طینت لیکن بداطوار ہے۔ اس کی بداطواری ڈرامائی واقعات کے وقوع پذیر ہونے کا سبب بنتی ہے۔ اس کی نیک طینتی اس کے کردار کو تہہ داری عطا کرتی ہے۔ ایک معصوم عورت کی زندگی برباد کرنے کا احساسِ ندامت اور اس سے بڑھ کر اپنے کردار کے ناقابل اصلاح ہونے کا صدمہ، دونوں مل کر اسے نفسیاتی سطح پر ایک پیچ دار شخصیت اور ڈرامے کی اصطلاح میں غیر سپاٹ کردار بناتے ہیں۔

پروین اور تحسین کے کردار Stereotype characters ہیں۔ ان کی نیکی اور وفا شعاری آفاقی اخلاقیات کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ کردار کسی منفی صفت کے شائبہ سے بھی پاک ہیں۔ بظاہر یک رخے نظر آنے والے ان کرداروں کی مدد سے حشر نے اخلاق کے ڈرامائی تقابل کا کام لیا ہے۔ کرداروں میں ابو کا ہی کردار ایک ایسا کردار ہے جو وقت کے ساتھ تبدیل ہوتا ہے۔ اس کا ضمیر جاگتا ہے اور وہ اسد کے ذریعے پروین کو بالجبر اٹھالانے پر اعتراض کرتا ہے۔

مکالمہ نگاری

حشر کے مکالمے برجستگی، شوخی اور حس مزاح جیسی خصوصیات سے آراستہ ہوتے تھے۔ سلور کنگ کے مکالموں میں بھی یہ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ جس دور میں حشر ڈرامے لکھ رہے تھے وہ اسی مذاق سخن کو ترجیح دیتا تھا۔ مکالموں میں شمشیر کی سی

تیزی رکھی جاتی تھی اور مقرر کی سی خوش گفتاری سے کام لیا جاتا تھا۔ ملاحظہ ہو:

افضل: ''کیا ہر بڑی مچھلی چھوٹی مچھلی کو، ہر بڑی طاقت چھوٹی طاقت کو، ہر بڑی عقل والا چھوٹی عقل والے کو پورا نگل جانے، جیت لینے اور برباد کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہے؟ نہیں سب جواری ہیں، جوا کھیلتے ہیں۔ بادشاہ طاقت سے کھیلتا ہے۔ سپاہی تلوار سے کھیلتا ہے۔ فیلسوف دماغ سے کھیلتا ہے۔ پس اگر ملعون ہیں تو سب ورنہ کوئی نہیں۔''

(سلور کنگ، پہلا باب: دوسرا منظر)

مکالموں کا یہ رنگ سلور کنگ میں جا بجا نظر آتا ہے۔ ایک اہم پہلو ان مکالموں کا یہ بھی ہے کہ یہ کردار کے سماجی یا تعلیمی پس منظر سے مطابقت نہیں رکھتے۔ مالک ہو کہ نوکر چھوٹا ہو کہ بڑا۔ عمر، مزاج اور طبیعت وفطرت کی عکاسی تو ان مکالموں میں ضرور ہوتی ہے لیکن کرداروں کے خاندانی، تہذیبی، سماجی اور تعلیمی پس منظر کا خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ اوپر آپ نے افضل کی گفتگو ملاحظہ کی اب افضل کے نوکر تحسین کا لب ولہجہ اور اندازِ گفتگو دیکھئے:

تحسین: ''آپ کے دل میں محبت، آنکھوں میں مروت، ہاتھوں میں سخاوت، برتاؤ میں شرافت، قول میں صداقت غرض وہ تمام خوبیاں جن سے گوشت اور پوست کا مجموعہ شریف انسان کہلاتا ہے، پورے جلال و جمال کے ساتھ موجود تھیں۔''

(سلور کنگ۔ پہلا باب: دوسرا منظر)

ظاہر ہے کہ یہ لہجہ ایک خانگی ملازم کا نہیں ہو سکتا۔ سلور کنگ کے مکالموں میں

طوالت کا عنصر بھی پایا جاتا ہے۔ پہلے باب کے دوسرے منظر میں بحالت نشہ افضل کی شراب خانے میں تقریر کے علاوہ تیسرے منظر میں اس کی طویل خود کلامی کا تو کچھ جواز بھی بنتا ہے لیکن اسی باب کے چوتھے منظر میں مرزا چونگا کی بڑبڑاہٹ ڈرامے کے تین صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ مقام حیرت ہے کہ کسی بھی طرح کے عمل کی غیر موجودگی میں اس طویل خود کلامی کو ڈرامے کے ناظرین نے کس طرح برداشت کیا ہوگا۔ دراصل اس ڈرامے کے مختصر مکالمے ہی اس کی جان ہیں۔ برجستہ اور برمحل فقرے، مزاح کا عنصر اور لہجے میں ایک قسم کی کاٹ ان مختصر مکالموں کی خوبی ہے لیکن ان کی تعداد بہت کم ہے۔ ڈرامے کے زیادہ تر مکالمے ادبی نثر کی طرح پڑھے جانے میں تو لطف دیتے ہیں لیکن اسٹیج کے نقطہ نظر سے قطعاً نا مناسب ہیں۔ مختصر مکالموں کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

"اسد: مگر مجھے میرے ارادے سے روکنے والا کون ہے؟

ابو: میرا سمجھانا۔

اسد: میں تیری سننا نہیں چاہتا۔

ابو: تو انسانیت کا خیال۔

اسد: اس کو میں فضول سمجھتا ہوں۔

ابو: تو اس کی آہ وزاری۔

اسد: وہ مجھ پر اثر نہیں کر سکتی۔

ابو: تو دنیا کی شرم

اسد: اس کی میں پرواہ نہیں کرتا۔

ابو: تو خوف خدا۔

اسد: اس کا میں اندیشہ نہیں کرتا۔

ابو: تو گرفتاری کا ڈر۔

اسد: اس کا میں انتظام کر چکا ہوں۔"

(تیسرا باب: دوسرا منظر)

آغا حشر کے مکالموں کی یہی وہ روانی اور برجستگی تھی جس نے ان کے ڈراموں کو بے حد کامیاب بنایا۔ڈاکٹر مسیح الزماں اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

"حشر کے زمانے کا تھیٹر فقرہ بازی، شوخی، شگفتگی اور رنگینی کا مرکز تھا۔ اسٹیج کی کامیابی کے لئے انہیں عناصر کی ضرورت تھی اور حشر کے قلم سے یہ چیزیں فوارے کی طرح نکلتی تھیں۔ ان کی ذہانت، حاضر جوابی، بدیہہ گوئی نے ان کی شگفتگی کے لئے راستہ ہموار کیا تھا۔ مزاحیہ ٹکڑوں میں بھی یہ فقرے عامیانہ سطح پر ملتے ہیں کیونکہ اس طبقے کی داد حاصل کرنا بھی حشر کا مقصد تھا اور اسی پر ان کی مقبولیت و ہر دلعزیزی کا بڑی حد تک دارومدار تھا۔" (معیار و میزان، ص:49)

آغا حشر مکالموں میں اوصاف پیدا کرنے کے لئے جن فنی اور ادبی وسائل کو بروئے کار لاتے ہیں۔ذیل میں ان کی مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

محاورہ

چوتھا: تو چلو دولت کا نیلام ہو رہا ہے۔دو چار بولیاں بولیں، بہتی ہوئی گنگا ہے ہم بھی ہاتھ دھولیں۔

استعارہ

افضل: "میری گلاب کی پنکھڑی! مجھے معاف کر، یہ نالائق باپ اب اپنے ناز برداروں کو کبھی تکلیف نہ دے گا۔"

مثال

افضل: (خودکلامی) ''افضل خوب پی اور خوب کھیل۔ جس طرح ہاتھی کے پیچھے کتے بھونکتے ہیں اور وہ پرواہ نہیں کرتا' اسی طرح تو بھی دنیا والوں کو اپنے پیچھے بکنے دے اور آگے بڑھا چل!''

اشعار

اپنے اور دوسروں کے اشعار کا برمحل استعمال حشر کی مکالمہ نگاری کا نمایاں وصف ہے۔ حشر نے جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے' مشہور نظم شکریہ یوروپ 21 مارچ 1913 کو لاہور میں سنائی تھی۔ 1910 میں لکھے گئے سلور کنگ میں مناجات کے حصے کا ایک شعر پہلی مرتبہ پروین کی زبانی ہم تک پہنچتا ہے۔ شعر یہ ہے ؎

صلح تھی کل جن سے اب وہ برسرِ پیکار ہیں
وقت اور تقدیر دونوں درپئے آزار ہیں

حشر ڈراما نقل کرواتے وقت ڈرامائی صورتحال کے پیش نظر فی البدیہہ شعر کہہ کر کردار کی زبان سے ادا کرواتے تھے۔ ذیل کے مکالمے کے بعد درج دو شعر ایسی ہی بدیہہ گوئی کی مثال ہیں:

افضل: ''تم چاہتے ہو کہ میں گھر چلوں' مگر اب پہلے یہ بتاؤ کہ میرا گھر اب کہاں ہے؟...... نہیں میرا کوئی گھر نہیں ہے۔ میں نے گھر کی رونق' گھر کی دولت' گھر کی اطمینان بخش زندگی سب کچھ شراب اور جوئے میں غارت کر دی۔ اب گھر کی جگہ صرف مٹی اور پتھر سے بنی ہوئی چہار دیواری باقی ہے۔ جس کے گرد خوفناک مستقبل اپنے سیاہ پر کھولے ہوئے منڈلا رہا ہے اور جس کے اندر ایک شریف بیوی اپنے بدچلن شوہر کے لئے اور ایک معصوم بچی اپنے بدبخت باپ کے لئے رحم کے آنسو بہار ہی ہے۔'' ؎

ٹھکانا اب کہیں آتا نہیں نظر مجھ کو　　میں گھر کو بھول گیا اور میرا گھر مجھ کو
نہ ہوخراب تم اک خانماں خراب کے ساتھ　　بس اب سے چھوڑ دو قسمت کے رحم پر مجھ کو

(پہلا ایکٹ: دوسرا سین)

کشمکش

ڈاکٹر محمد شفیع، آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ میں سلور کنگ کے پلاٹ سے بحث کرنے کے بعد رقم طراز ہیں:

> ''منیر کے قتل سے کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ نقطۂ عروج تب ہوتا ہے جب پروین اور اس کی لڑکی بھوک سے بلک رہی ہوتی ہیں اور اسد انہیں پریشان کرتا ہے۔ زوال اس وقت شروع ہوتا ہے جب افضل تین برس کے بعد لوٹتا ہے اور اس طرح اختتام طربیہ پر ہوتا ہے۔''

(آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ، ص:372)

منیر کے قتل سے قبل ہیرو اور ہیروئن کی گھریلو زندگی کے تباہ ہونے کی ڈرامائی صورتحال قاری یا ناظر پر واضح ہو جاتی ہے اور وہ اس حقیقت کو تسلیم بھی کر لیتا ہے کہ اس نہج پر اس میں مزید المناک صورتحال پیدا کرنے کے امکانات ختم ہو چکے ہیں۔ قصے کو آگے بڑھانے کے لئے اس ماحول سے باہر کسی ڈرامائی وقوعہ کا وقیع پذیر ہونا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ وہ وقوعہ منیر کے قتل کی صورت میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ منیر کا قتل خیر کی قدر پر حملے کے مماثل ہے۔ منیر عورت کی عصمت اور وقار کا محافظ ہے۔ اس کے قتل کے ساتھ شر اپنی عملداری کا اعلان کرتا ہے اور یوں خیر اور شر کے مابین کشمکش شروع ہوتی ہے۔

اسٹیج کے حوالے سے منظر نگاری

سلور کنگ تین ایکٹ کا ڈراما ہے۔ اسٹیج کی اصطلاح میں تین یا تین سے زیادہ ابواب پر مشتمل ڈراما Full lenght play کہلاتا ہے۔ یہ فل لینتھ ڈراما کل تیرہ مناظر (Scenes) پر مشتمل ہے۔ ان مناظر کی ترتیب درج ذیل ہے:

پہلا ایکٹ پانچ مناظر پر مشتمل ہے:

پہلا سین : پروین بانو اور تحسین کا حمدِ خدا گاتے ہوئے نظر آنا

دوسرا سین : چند جواریوں کا شراب نوشی کرتے ناچتے گاتے نظر آنا

تیسرا سین : منیر کا مکان

چوتھا سین : مرزا چونگا کا مکان

پانچواں سین : افضل کا مکان

دوسرا ایکٹ چار مناظر پر مشتمل ہے:

پہلا سین : پروین کا مکان: پروین کا مفلسی کی حالت میں مع بانو کے بے کار دکھائی دینا

دوسرا سین : مرزا چونگا کا مکان

تیسرا سین : راستہ

چوتھا سین : افضل کا مکان

تیسرا ایکٹ چار مناظر پر مشتمل ہے:

پہلا سین : راستہ

دوسرا سین : غار: ایک پرانے مکان پر افضل کا رکھوالی کرتے دکھلائی دینا

تیسرا سین : مرزا چونگا کا مکان

چوتھا سین : افضل کا مکان

سلور کنگ میں اسٹیج پر دکھائے گئے مناظر کی تفصیل یا ان سے متعلق زیادہ ہدایات نہیں ملتیں۔ اس کی ایک اہم وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ حشر نہ صرف یہ کہ خود ڈرامے لکھتے تھے بلکہ خود ہی اسٹیج بھی کرتے تھے، لہٰذا پیش کش کے تعلق سے ڈرامے کا پورا خاکہ ان کے ذہن میں موجود رہتا تھا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اس ڈرامے میں اس وقت کے تفریحی مذاق کے مطابق برجستہ، برمحل اور شوخ مکالمے کثرت سے ہیں۔ مکالموں کی زیادتی کرداروں کے لئے عمل کے مواقع بے حد کم کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ڈرامے میں عمل کی صورتیں محدود ہیں۔ قصے میں اگر کوئی موڑ آتا بھی ہے تو اس سے ناظر یا قاری کی واقفیت کسی کردار کے مکالمے کے ذریعے ہو جاتی ہے اور عمل کی صورتیں مکالموں کی فراوانی کے باعث اسٹیج پر آنے سے رہ جاتی ہیں۔

نقطۂ عروج

اس کشمکش کا نقطۂ عروج وہ ہے جب شر بظاہر صورت واقعہ پر مکمل گرفت حاصل کر لیتا ہے اور خیر کو ہر طرح سے لاچار و بے بس کر دیتا ہے۔ اسد بالجبر پروین کی عزت سے کھیلنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے اور اس کی بیٹی کو اغوا کر لیتا ہے۔ ماں کے سامنے بیٹی کو جان سے مارنا چاہتا ہے۔ گھر کا کرایہ وصول کرنے کے بہانے ابو کا پروین کے ساتھ بدتمیزی سے پیش آنے کا منظر نقطۂ عروج کی جانب ذہنی پیش رفت کے لئے ناظر کو تیار کرنے کا کام کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ وہ ڈرامائی صورتیں ہیں جو خیر و شر کی اس آویزش کو بالآخر نقطۂ عروج پر پہنچا دیتی ہیں۔ قاری یا ناظر۔ یہاں اس تجسس سے دوچار ہوتا ہے کہ آیا خیر پست ہوگا یا شر کی شکست کی کوئی صورت بھی نکلے گی۔

انجام

انجام خالص ڈرامائی ہے۔ مقبول عوامی ڈرامے کی روایت کے زیر اثر خلق کردہ اس ڈرامے کا خالص ڈرامائی انجام عیب نہیں سمجھا جائے گا۔ ناممکن اور ناقابل

قبول واقعے کے سہارے ڈراما نگار نے خیر کو فتح سے ہمکنار کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد شفیع اس ضمن میں نشاندہی کرتے ہیں کہ:

> ''ٹرین کے حادثے میں مرنے والوں میں افضل کا نام کیسے آگیا۔ جب کوئی جانتا بھی نہ تھا کہ وہ کہاں ہے اور کون ہے...... تین ہی برس میں بغیر لاٹری نکلے اور جوا کھیلے افضل کروڑ پتی بن گیا۔''

(آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ، ص:372)

آغا حشر کاشمیری نے 1879 سے 1935 تک چھپن برس کی عمر پائی ان کی وفات سے بائیس سال قبل 1913 میں پہلی خاموش فیچر فلم اور چار سال قبل 1931 میں پہلی متکلم فیچر فلم ریلیز ہوئی۔ حشر خاموش فلموں کے زمانے سے فلموں سے وابستہ رہے۔ انہوں نے خاموش فلمیں ڈائریکٹ کیں، لکھیں اور ان میں اداکاری بھی کی۔ یہ اور بات ہے کہ سید بادشاہ حسین رضوی سے ڈاکٹر محمد شفیع تک اردو ڈرامے کے تمام قابل ذکر محقق، حشر کی اس وابستگی سے متعلق خاموش ہیں۔ ان کے نزدیک فلموں سے حشر کی وابستگی بولتی فلموں کے شروع ہونے کے بعد کا واقعہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ حشر نے سات یا آٹھ بولتی فلمیں لکھی ہیں۔ انہوں نے ایک فلم کمپنی قائم کی۔ اپنی کمپنی کی پہلی تصویر مکمل نہ کر سکے۔ شوٹنگ شروع کی تھی کہ حشر کا انتقال ہو گیا۔ ان کی لکھی بولتی فلموں میں سے ایک میں ان کی گیت نگاری کے شواہد بھی دستیاب ہیں۔ یہ تمام حقائق اپنی جگہ درست لیکن یہ حقیقت کچھ کم اہم نہیں کہ حشر نے خاموش فلموں کی انڈسٹری میں بھی اس وقت بے تاج کی بادشہی کی ہے جب فلم کے شائقین یہ سوچ نہیں سکتے تھے کہ چلتی پھرتی یہ پردے کی تصوریں کسی دن بولیں گی بھی۔

اس کے علاوہ حشر کی فلموں سے وابستگی کے کچھ اور پہلو بھی ہیں جو ان کی نجی زندگی اور بعد کی فنی صورت حال سے علاقہ رکھتے ہیں۔ مثلاً حشر کو ایک فلم کمپنی سے وابستہ مغنیہ سے تعلق خاطر رہا۔ ایک غیر مصدقہ روایت کے مطابق یہ مراسم نکاح تک پہنچے۔ حشر نے اپنے بعد فلم نویسی کے میدان میں اپنا ایک شاگرد بھی چھوڑا۔ یوں اولادِ معنوی کے روپ میں بعد از مرگ بھی فلموں سے ان کا تعلق زندہ رہا۔ ایک عرصے تک ہندوستانی فلموں کے مکالموں، گیتوں اور نفسِ موضوع میں ان کے قلم کی بازگشت سنائی دیتی رہی۔ گویا ایک Legend کی حیثیت سے آغا حشر بمل رائے بلکہ بی ناگی ریڈی تک فلم سازوں کے لئے Point of refrence بنے رہے۔

آغا حشر کی فلموں سے وابستگی کا یہ خلاصہ ہے۔ یہ خلاصہ اس ضمن میں میری تلاش و جستجو کا حاصل بھی ہے۔ زیرِ نظر مضمون اس اجمال کی تفصیل کو محیط ہے۔

حشر کی خاموش فلموں سے وابستگی آج تک پردۂ خفا میں رہی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو ڈراما کے محققین سید بادشاہ حسین رضوی کی کورانہ تقلید کرتے رہے۔ محقق کو اپنے سوال خود قائم کرنے ہوتے ہیں۔ سوال جب پریشان کرتے ہیں تو راہیں سوجھتی ہیں اور پھر ضروری مواد بھی مل جاتا ہے۔ آج تک کسی محقق نے یہ سوال قائم نہیں کیا کہ Performing Arts کا نابغہ فلموں کے متکلم ہونے کا انتظار کیسے کر سکتا ہے اور بوجوہ وہ اس طرف راغب نہیں ہوتا تو یہ کیوں کر ممکن ہے کہ جس انڈسٹری میں ہُن برس رہا ہو اس کے سرمایہ دار منہ مانگی قیمت پر اس کی خدمات حاصل نہیں کر پاتے۔

بادشاہ حسین، حشر کے ہم عصر تھے۔ ان کی کتاب ''اردو میں ڈراما نگاری'' فروری 1935 میں شائع ہوئی۔ 1935 حشر کا سال وفات ہے۔ کتاب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ''اردو ڈراما نگاری اور فلم'' کے عنوان کے تحت ایک علیحدہ باب شامل ہے۔ بعد کی کسی دوسری کتاب میں یہ اہتمام نہیں پایا جاتا اور یہ کتاب اپنے

موضوع پر اردو میں لکھی گئی پہلی کتاب سمجھی جاتی ہے۔

ان خصوصیات کے علی الرغم یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کتاب میں بادشاہ حسین ایک ایسے High brow snob intellectual کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں جو زیر بحث میڈیم کو اس کی شرائط کے ساتھ قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ بادشاہ حسین کو ڈراما کی جمالیات اور اسٹیج کے تقاضوں سے صرفِ نظر کرنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں ہوتی۔ Didactic ہونے میں انہیں ایک طرح کی نفسیاتی تسکین حاصل ہوتی ہے اور وہ سر پرستانہ لہجہ اختیار کئے بغیر کسی کو اس کے فن کی داد نہیں دے سکتے۔ مثلاً حشر کے ڈرامیٹک کیریئر کو تین ادوار میں تقسیم کرنے کے بعد تیسرے دور کے ذکر میں وہ رقم طراز ہیں:

''تیسرا دور زمانۂ موجودہ سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ آپ 'بولتا فلم' میں کافی دلچسپی لے رہے ہیں۔ حال میں آپ نے جو 'بولتا فلم' بنائے ان سے ظاہر ہے کہ نفسِ مضمون، موضوع اور قصے کے سلسلے میں طرز قدیم کے حدود سے ایک قدم آگے بڑھانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ مخصوص مقررہ واقعات کو چھوڑ کر معاشرتی، سیاسی اور معاشی مسائل کی طرف بھی مائل ہو چلے ہیں۔ گو کہ ان گتھیوں کو سلجھانا آپ کے بس کی بات نہیں اور ان عقدوں کو حل کرنے کے لئے آپ کے ناخنِ تدبیر موزوں نہیں لیکن دقیانوسی موضوع سے ہٹ کر انسانی زندگی کے دوسرے اہم شعبوں کی ڈرامے کی دنیا میں ضرورت محسوس کرنا، ہمت افزائی کا مستحق اور لائقِ تعریف ہے زبان اور بیان کا وہی قدیم طرز ہے۔''

اسٹیج ڈراما ہو یا خاموش فلم، زیر بحث میڈیم کی جمالیات، معاشیات اور اس سے جڑی ہوئی سیاست پر نظر رکھے بغیر کوئی سنجیدہ بات نہیں کہی جا سکتی۔ بادشاہ حسین کے یہاں سامنے کی باتوں کو ماہرانہ غور و فکر کے نتیجے کے طور پر پیش کرنے کی ایک

مثال پر اکتفا کیا جا سکتا ہے:

"اسٹیج پر سنیما کا حملہ ایک بے پناہ وار تھا۔ جس نے اسٹیج کی رونق کو ماند کر دیا۔ فلم کی چہل پہل کے آگے اسٹیج کا دائرہ تنگ نظر آنے لگا۔ متحرک تصاویر نے اپنا رنگ کچھ اس طرح جمایا کہ لوگوں نے اسٹیج کے لئے بولتے ہوئے اداکاروں کو فراموش کر دیا اور فلم کی اداکاری نے اسٹیج کے گانوں کو بھلا دیا۔ بالآخر سنیما کی فتح نے اسٹیج کی شکست کا علان کر دیا۔ اسٹیج کی تکنیک سے ڈراما بھی کمزور ہو گیا۔ ایک تو اس لئے کہ خاموش فلم کو ادبیات سے بہت کم واسطہ ہے۔ مکالمہ، جو کہ ڈراما کی جان ہے اس میں مفقود ہے اور دوسرے یہ کہ خاموش فلم میں ادب کی چاشنی کے بجائے اچھل کود، لڑائی جھگڑا، سواری کے کرتب اور دوسری اس قسم کی عامیانہ چیزیں عوام کی دلچسپی کے لئے داخل کر لی گئیں۔ اردو کی تقریباً تمام خاموش فلموں میں یہی خصوصیات دکھائی دیتی ہیں اور ان کے ذریعے سے اردو ڈرامے کی یقیناً کوئی خدمت نہیں ہوئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ڈراما کی ترقی کا کوئی ذریعہ باقی نہیں رہا۔"

اردو کے ترتیلی ڈراموں پر ایک علیحدہ مفصل باب لکھ کر انہیں ڈرامائی اعتبار عطا کرنے کی فنی بدعت کی طرح، بھی بادشاہ حسین ہی نے ڈالی ہے۔ معلوم ہوا کہ کسی موضوع پر لکھی گئی پہلی کتاب کے اچھے بُرے اثرات بڑی دیر تک اپنا نقش چھوڑتے رہتے ہیں۔

بادشاہ حسین کے یہاں حشر کے تعارف پر مبنی پیراگراف ان دو جملوں پر ختم ہوتا ہے:

"حشر کلکتہ پہنچے اور میڈن کے یہاں ملازم ہو گئے۔ یہاں آپ نے فلم میں اداکاری بھی شروع کی اور ڈراما بھی لکھتے رہے۔"

پتا نہیں بادشاہ حسین اس سے واقف تھے یا نہیں کہ مدن تھیٹرس لمیٹیڈ کلکتہ

صرف ڈرامے اسٹیج کرنے والی روایتی تھیٹریکل کمپنی نہیں تھی۔ یہ ایک فلم پروڈیوسنگ یونٹ بھی تھا۔ کمپنی نے پہلی فلم 1919 میں بنائی۔ اس سے پہلے مدن کی حیثیت جنوبی ایشیا کے بہت بڑے فلم Exhibitor کی تھی۔ مدن نے 1907 میں ہندوستان کا پہلا سنیما ہال ایلفسٹن پکچر پیلس کلکتہ میں بنایا اور بہت جلد ہندوستان، سیلون اور برما میں تقریباً سو کے لگ بھگ سنیما ہالوں کا ایک Chain قائم کرلیا۔ بادشاہ حسین، حشر کے معاصر تھے اگر وہ جانتے تھے تو انہیں یہ وضاحت کردینی چاہئے تھی کہ میڈن کے یہاں حشر کی پہلی ملازمت حشر کی خاموش فلموں سے وابستگی کا واقعہ ہے۔ اس سے قطع نظر کہ بادشاہ حسین کا یہ وضاحت نہ کرنے کا سبب ان کی ناواقفیت تھی یا پھر کچھ اور ان کے بعد کے لکھنے والوں نے مدن تھیٹرس لمیٹیڈ کلکتہ کو ڈرامے اسٹیج کرنے والی روایتی تھیٹریکل کمپنی ہی سمجھا۔

اس تسامح کا ایک سبب یہ بھی رہا کہ ان دنوں ڈرامے اسٹیج کرنے والی تھیٹریکل کمپنیوں کے نام اسی طرح کے ہوا کرتے تھے۔ مثال کے طور پر چند نام پیش ہیں۔ اوریجنل تھیٹریکل کمپنی، الفرید تھیٹریکل کمپنی، نیو الفرید تھیٹریکل کمپنی، اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی، خود حشر کی شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی۔ ڈراما اسٹیج کرنے والی کمپنیوں کے نام میں تھیٹر یا ناٹک کا لفظ ضرور ہوا کرتا تھا۔ ہمارے محققین نے مدن تھیٹرس لمیٹیڈ کلکتہ کو فلم کمپنی نہیں سمجھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس وقت فلم کمپنیوں کے ناموں میں فلم، سنیما، مووی، ٹاکی یا پکچر جیسے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔ مثلاً آرین فلم کمپنی پونا، بھارت سنیما کمپنی پونہ، بنگال مووی اینڈ ٹاکی فلم لمیٹیڈ کلکتہ، جنرل پکچر کارپوریشن مدراس، امپیریل فلم کمپنی بامبے۔ مدن کے علاوہ ایسی صرف دو فلم کمپنیاں میں ڈھونڈ پایا ہوں جن کے نام میں لفظ تھیٹر پایا جاتا ہے۔ ایک ہے مہاویر فوٹو پلے زاینڈ تھیٹرس لمیٹیڈ، سکندرآباد اور دوسری نیشنل تھیٹرس لمیٹیڈ، مدراس۔ مہاویر فوٹو پلے زاینڈ تھیٹرس

لمیٹیڈ سکندر آباد نے 1931 میں خاموش فلم ''سروج کماری'' ریلیز کی تھی۔ مدراس کی فلم کمپنی نے 1932 میں ''وشنولیلا'' نامی خاموش فلم ریلیز کی تھی۔ ان دونوں کمپنیوں کی کارکردگی میں ایک ایک ہی فلم درج ہے۔ اس کے برعکس مدن تھیٹرس لمیٹیڈ کلکتہ نے 1919 سے 1933 کے درمیان کل 87 فلمیں تیار کیں۔ ان 87 فلموں کی فلموگرافی پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ ہماری فلموں کی بنیادی درجہ بندی Generic Classification خاموش فلموں ہی کے زمانے میں طے ہوگئی تھی۔

ہماری آج تک کی فلموں کو خاموش فلموں کی درج ذیل اقسام میں بانٹا جاتا رہا ہے۔

۱-فنطاسی فلم ۲-سماجی فلم ۳-مذہبی یا دھارمک فلم

۴-کوسٹیوم ڈراما ۵-فلم مبنی بر ادب ۶-تاریخی فلم

آغا حشر نے مدن تھیٹرس لمیٹیڈ کلکتہ کے لئے جو خاموش فلمیں لکھیں ان کی تقسیم اس طرح ہے:

تین سماجی فلمیں: ترکی حور، آنکھ کا نشہ اور سنسار چکر

ایک تاریخی فلم: بھارت رمنی

ایک دھارمک فلم: بلوامنگل

بلوامنگل 8/نومبر 1919 کو ریلیز ہوئی تھی۔ اس کے ڈائریکٹر رستم جی دوتی والا تھے۔ فلم کی ہیروئن اس وقت کی مشہور زمانہ ایکٹریس گوہر تھی۔

بھارت رمنی 1930 میں ریلیز ہوئی تھی۔ سیتا دیوی، للیتا دیوی اور پے شنس کوپر نے اس میں اداکاری کی تھی۔

''سنسار چکر'' اور ''ترکی حور'' دونوں 1925 میں ریلیز ہوئی تھیں۔ سنسار چکر کی کاسٹ پیشنس کوپر، شریفہ، سورج رام اور ڈی۔ سرکار پر مشتمل تھی تو ''ترکی حور'' میں ایم موہن، منی لال، نربدا اور پے شنس کوپر نے کام کیا تھا۔

آنکھ کا نشہ 1928 میں ریلیز ہوئی تھی۔ اس کی کاسٹ شریفہ، پے شنس کوپر، ایم موہن، منی لال اور ایم اسحاق پر مشتمل تھی۔

آغا حشر نے کمپنی کی جس خاموش فلم میں ایکٹنگ کی اس کا نام ''دھرو اچرتر'' ہے یہ دھارمک فلم 1921 میں ریلیز ہوئی تھی۔ اس کے دیگر اداکاروں میں ایم منی لال اور پے شنس کوپر کے نام قابل ذکر ہیں۔

حشر نے مدن تھیٹرس لمیٹیڈ کلکتہ کے لئے بھارتی بالک نامی فلم ڈائریکٹ بھی کی۔

حشر 27 مئی 1928 کو چرکھاری سے بنارس گئے۔ 1931 میں بمبئی میں پہلی بولتی فلم ''عالم آرا'' ریلیز ہوئی، حشر بنارس سے ایک مرتبہ پھر کلکتہ گئے۔ چرکھاری جانے سے قبل حشر نے کلکتہ میں خاموش فلموں کے لئے کام کیا۔ بنارس ہوتے ہوئے جب دوبارہ کلکتہ لوٹے تو ٹاکی کا زمانہ شروع ہو چکا تھا۔ اب کے حشر نے کلکتہ میں بولتی فلمیں لکھیں۔ ایک مرتبہ پھر وہ مدن تھیٹرس سے جڑ گئے اور ان کے لئے یک بعد دیگرے کل چار فلمیں لکھیں۔ ''شیریں فرہاد''، ''دل کی آگ''، ''قسمت کا شکار''، ''آتشی طوفان'' پانچویں فلم ''عورت کا پیار'' انہوں نے موتی لال چمڑیا سیٹھ کی ایسٹ انڈیا فلم کمپنی کے لئے لکھی۔

حشر کی لکھی بولتی فلمیں ان کی خاموش فلموں اور اسٹیج ڈراموں کی طرح بے پناہ مقبول ہوئیں۔ دونوں کمپنیوں نے خوب روپیہ کمایا، حشر کی مانگ بڑھنے لگی۔ ہر فلم کمپنی چاہتی تھی کہ حشر اس کے لئے لکھیں۔ بالآخر نیو تھیٹرس لمیٹید کلکتہ نے انہیں اپنے لئے کام کرنے پر راضی کر لیا۔ حشر نے ساتویں بولتی فلم نیو تھیٹرس کے لئے 1933 میں ''یہودی کی لڑکی'' لکھی،۔ پریم کمار اتھارٹی نے اسے ڈائریکٹ کیا تھا بعد میں اسے سہراب مودی اور پھر بمل رائے نے بھی پکچرائز کیا۔ حشر کی آٹھویں بولتی فلم نیو تھیٹرس کی ''چنڈی داس'' ہے۔ نتن بوس کی ڈائریکشن میں بنی یہ فلم 1934 میں ریلیز ہوئی تھی۔ اس کے میوزک ڈائریکٹر رائے چند بورال تھے۔ حشر نے اس فلم کے لئے گیت

بھی لکھے۔ کندن لال سہگل اور اوما ششی کے گائے ہوئے اس فلم کے گیت پورے برصغیر میں گونجا کرتے تھے۔

اوما ششی اور کے ایل سہگل کا گایا ہوا اس فلم کا ایک گیت اپنی طرز کا انوکھا گیت ہے۔ آر۔سی بورال کی طرزوں کی ایک خصوصیت یہ تھی کہ وہ گیت کے مصروں کی تکرار سے چھوٹے سے گیت کو لمبا کر دیتے تھے اور ایک کیفیت سننے والے پر طاری ہو جاتی تھی۔ بورال کے اس طرز موسیقی کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہی شاید آغا حشر نے ایک ایسا گیت لکھا جس میں لفظ پریم کی بے تحاشا تکرار پائی جاتی ہے۔ بورال نے بہت سنبھال کر اس کی دھن بنائی اور مصروں کی تکرار کے اپنے خاص انداز کو گیت کے تقاضے کے پیش نظر کچھ بدلی ہوئی صورت میں برقرار رکھا۔ گیت درج ذیل ہے۔

اوما ششی: پریم نگر میں بناؤں گی گھر میں، تج کے گھر سنسار
پریم نگر میں بناؤں گی گھر میں، تج کے گھر سنسار
پریم کا آنگن، پریم کی چھت اور پریم کے ہوں گے دوار
پریم کا آنگن، پریم کی چھت اور پریم کے ہوں گے دوار
پریم نگر میں بناؤں گی گھر میں، تج کے گھر سنسار
پریم نگر میں بناؤں گی گھر میں، تج کے گھر سنسار

سہگل: پریم سکھا ہو، پریم پڑوسی
پریم میں سکھ کا سار، پریم میں دکھ کا سار
پریم سکھا ہو، پریم پڑوسی
پریم میں سکھ کا سار، پریم میں دکھ کا سار
پریم کے سنگ بتائیں گے جیون......
پریم کے سنگ بتائیں گے جیون..........
پریم ہی پران ادھار

پریم کے سنگ بتائیں گے جیون پریم ہی میں پران ادھار
پریم سکھا ہو پریم پڑوسی
پریم میں سکھ کا سار، پریم میں دکھ کا سار
پریم کے سنگ بتائیں گے جیون............
پریم کے سنگ بتائیں گے جیون
پریم ہی پران ادھار

اوما: پریم سدھا سے سنان کروں گی
پریم سے ہوشرنگار، پریم سے ہوشرنگار............
پریم سے ہوشرنگار، پریم سے ہوشرنگار............

سہگل: پریم ہی کرم ہے، پریم ہی دھرم ہے
پریم میں سنت وچار، پریم ہی سنت وچار............
پریم میں سنت وچار، پریم ہی سنت وچار............

اوما: پریم نگر میں بناؤں گی گھر میں سج کے گھر سنسار

اس فلم کے دوسرے گیت میں آر۔سی۔ بورال نے اپنے مخصوص انداز میں مصرعوں کی تکرار کا اپنا طرز برقرار رکھا ہے:

تڑپت بیتے دن رینا
نس دن برہا ستاوے
کیسے آوے موہے چینا
تڑپت بیتے دن رینا
رات کٹے گن گن تارے

ڈھونڈت نینا سانجھ سکارے
آؤ سناؤ من کی بانی
مدھر مدھر بینا
ترپ بیتے دن رینا

چنڈی داس سولہویں صدی کا بنگالی سنت شاعر تھا۔ حشر نے اس کے ایک بنگالی بھجن کا منظوم ترجمہ بھی فلم میں شامل کیا ہے۔

سنو سنو ہے کشن کالا
آئی تمرے دوار
سنو میری پکار
اب سن لے بنسری والا
سنو سنو ہے کشن کالا

آغا حشر کی فلموں سے وابستگی ان کی نجی زندگی پر بھی اثر انداز ہوئی۔ مدن تھیٹر نے مختار بیگم کو گانے کے لئے کمپنی میں ملازم رکھا تھا بعد میں کمپنی نے اس کے سامنے فلم اور اسٹیج پر اداکاری کرنے کی پیش کش رکھی تو اداکاری سیکھنے کے لئے وہ آغا حشر سے رجوع ہوئی۔ مختار بیگم کے سوانحی کوائف میں اسے آغا حشر کی بیوی بتایا گیا ہے لیکن حشر سے مختار بیگم کے نکاح کی تصدیق کسی خارجی شہادت سے نہیں ہوتی۔ مختار بیگم کراچی کے جمشید روڈ پر رہتی تھی۔ اس نے اپنے ڈرائیور کی بیٹی کو گود لیا تھا اس لڑکی نے مختار بیگم کی نگرانی میں بحیثیت اداکارہ اپنے کریئر کی منزلیں طے کیں۔ مختار بیگم نے اس کا فلمی نام ''رانی'' رکھا تھا۔ یہاں یہ ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مشہور اداکارہ اور مغنیہ نور جہاں کو اس کا فلمی نام مختار بیگم ہی نے دیا تھا۔ نور جہاں کا پیدائشی نام اللہ وسئی تھا۔ پنجابی میں اس کا مطلب ہوتا ہے اللہ کی دین یا عطا۔

جیسا کہ ذکر کیا گیا ہے فلمی مکالمہ نگاروں کے یہاں بھی ایک عرصے تک آغا حشر کے قلم کی بازگشت سنائی دیتی رہی ہے۔

فلم ''چوری چوری'' میں راج کپور نرگس کو ''خوبصورت بلا'' کہہ کر بلاتا ہے تو ''رام اور شیام'' میں دلیپ کمار کو تھیٹر کی نقل اتارتے ہوئے آغا حشر کا یہ شعر نما مکالمہ دہراتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

توفیق تو کس حال میں ہے
شیر لوہے کے جال میں ہے

گیت کار شیلندر نے پھنیشور ناتھ رینو کی کہانی ''تیسری قسم عرف مارے گئے گلفام'' پر فلم بنائی۔ نوٹنکی اور تھیٹر میں کام کرنے والی اداکارہ کی زندگی پر بنی اس فلم میں شیلندر نے آغا حشر کے ایک مکھڑے پر انترے کے شعر لکھ کر گیت تیار کیا:

سجنوا بیری ہو گئے ہمار
چھٹیا ہو تو ہر کوئی بانچے
بھاگ نہ باچے کوے
کرموا بیری ہو گئے ہمار

محبوب کی فلموں نے ایک شعر کو دنیا بھر میں پھیلا دیا۔ وہ شعر اتنا مشہور ہوا کہ فلم شائقین کی سائیکی کا حصہ بن گیا۔ محبوب ہر فلم کے شروع میں پردے پر ہنسیا اور فصل کی بالی دکھاتے تھے کہ یہ ان کی کمپنی کا نشان تھا اور پس منظر میں یہ شعر گونجتا تھا۔

مدعی لاکھ برا چاہے تو کیا ہوتا ہے
وہی ہوتا ہے جو منظور خدا ہوتا ہے

یہ شعر آغا حشر کا ہے اور آواز محبوب کی فلم ''مکتی'' کے موسیقار رفیق غزنوی کی۔ سعادت حسن منٹو کی لکھی فلم ''نوکر'' میں رفیق غزنوی ہی کی موسیقی تھی۔

منزل کا سراغ

آج علی سردار جعفری کی ہمہ جہت شخصیت مختلف حوالوں سے اپنی بھر پور شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہے۔ وہ اردو کے ممتاز شاعر، مستند عالم، ثقہ دانشور، معتبر نقاد، کامیاب صحافی، فلم ساز اور رپورتاژ نگار، گویا بہت کچھ ہیں لیکن افسانہ نگار ہرگز نہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ پچیس برس کی عمر میں آج سے پچپن سال قبل جعفری صاحب کی جو پہلی کتاب شائع ہوئی تھی وہ ان کے افسانوں کا مجموعہ 'منزل' تھا جسے ۱۹۳۸ء میں حلقۂ ادب لکھنؤ نے، انجمن ترقی پسند مصنفین کے اشاعتی پروگرام کے تحت شائع کیا تھا۔

اس سال انجمن ترقی پسند مصنفین کے اشاعتی سلسلے کے تحت حلقۂ ادب لکھنؤ نے کل چار کتابیں شائع کی تھیں جن میں 'منزل' کے علاوہ مجاز کی نظموں کا مجموعہ 'آہنگ' حیات اللہ انصاری کے افسانوں کا مجموعہ 'انوکھی مصیبت' اور سجاد ظہیر کا ناول 'لندن کی ایک رات' شامل ہیں۔ اسی سال یعنی ۱۹۳۸ء میں کل ہند انجمن ترقی پسند مصنفین کی دوسری کانفرنس کلکتے میں منعقد ہوئی تھی جس کا افتتاح گرودیو رویندر ناتھ ٹیگور نے کیا تھا۔ جعفری صاحب اس تاریخی کانفرنس میں شریک تھے اور اپنے ساتھ

حلقۂ ادب لکھنؤ کی یہ چار مطبوعات شرکائے کانفرنس کی خدمت میں اردو والوں کی جانب سے تحفے کے طور پر لیتے گئے تھے۔

'منزل' پانچ افسانوں اور ایک یک بابی ڈرامے پر مشتمل ہے۔ کتاب کا سائز چودہ انچ بائی سترہ انچ ہے۔ مسطر ۱۵ رسطری ہے اور صفحات کی تعداد پچانوے۔

کتاب کا انتساب آنے والے انقلاب کے نام ہے۔ پیش لفظ صرف کتاب ہی کا نہیں بلکہ ترقی پسند ادب کے تصور اور نوجوان ادیب کے ذہن و شخصیت کا بھی تعارف پیش کرتا ہے۔ اپنے اختصار کے باوصف یہ اس لائق ہے کہ آج پچپن سال بعد اسے یہاں دہرایا جائے:

"یہ میرے افسانوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ ان میں آپ کو کہیں کہیں اُس ذہنی انتشار کی جھلک ملے گی جو درمیانی طبقے کا ورثہ ہے اور عموماً عمل کے میدان سے گریز کر کے تخیل کی دنیا میں پناہ لیتا ہے۔ اس میں مجھ سے زیادہ میری تربیت کا قصور ہے۔ جس زندگی سے میں بھاگنا چاہتا ہوں وہ میرا تعاقب کر رہی ہے۔

یہ افسانے ہندوستان کی اس تحریک کی پیداوار ہیں جس نے زندگی کا تصور بدل دیا ہے۔ اس لئے اِن میں اس تلخی کا احساس باعثِ تعجب نہیں جو درمیانی طبقے کی 'طبع نازک' پر گراں گزرے گی۔ مگر اِس کو کیا کیا جائے کہ ہمارا موجودہ نظامِ زندگی کچھ ایسا ہی ہے۔

ایک افسانے کو چھوڑ کر باقی تمام افسانوں کے کردار اس طبقے سے لیے گئے ہیں جو زندگی کی راحتوں سے محروم ہیں۔ ان میں دہقان کے لہو کی حرارت، مزدور کی آنکھوں کی تھکن، مفلس کے چہرے کی اداسی اور زندگی کے ہونٹوں کا زہریلا تبسم ہے۔ یہ چیزیں اگر آپ کو گوارہ ہیں تو منہ بنانے کی کوئی ضرورت نہیں اور اگر بارِ خاطر ہیں تو پھر آپ اس نظام کو کیوں نہیں ختم کر دیتے جس میں یہ قابلِ نفرت چیزیں پل رہی ہیں۔"

کتاب کے نام کے متعلق مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ یہ اس لئے نہیں رکھا گیا ہے کہ اس مجموعے میں اس نام کا ایک افسانہ شامل ہے بلکہ اس لئے کہ ہم ایک انقلابی دور سے گذر رہے ہیں۔ ہمارے پیش نظر ایک ایسی دنیا ہے جو موجودہ دنیا سے بہت مختلف ہے۔ ہمیں وہاں تک پہنچنا ہے۔ ہر وہ چیز جو ہمارے راستے میں ہے اسے روند کر وہاں تک پہنچنا ہے۔ ہم ''اندھیری رات کے مسافر'' ہیں جو مخالفتوں کی تاریکی میں جوشِ عمل کی شمع لیے ہوئے آگے بڑھتے چلے جا رہے ہیں۔ بقول مجازؔ ؎

زمیں چیں بر جبیں ہے، آسماں تخریب پر مائل
رفیقانِ سفر میں کوئی بسمل ہے کوئی گھائل
تعاقب میں لٹیرے ہیں چٹانیں راہ میں حائل
مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہی جاتا ہوں''

اس عبارت میں جس درمیانی طبقے کا ذکر آیا ہے وہ آج کا مڈل کلاس نہیں ہے جس کے لئے زندگی وبالِ جان بنی ہوئی ہے۔ یہ درمیانی طبقہ جاگیردارانہ نظام کے حاکم اور رعیت کے بیچ کا طبقہ تھا۔ حاکموں کی خدمت گذاری اسے صاحبِ حیثیت بنا دیتی تھی۔ زندگی کی تمام آسائشیں اسے میسر تھیں۔ یہ درمیانی طبقہ رعیت کی مظلومیت کا خاموش تماشائی ہوتا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ حاکم کی ایماء پر ظلم توڑنے کا کام اسی طبقے کے افراد انجام دیتے تھے۔ یہ لوگ حاکم کے حامی اور طرفدار ہوتے تھے۔ خود کو اس کا نمک خوار سمجھتے تھے اور حقِ نمک ادا کرنے میں جان تک دینے سے دریغ نہیں کرتے تھے اس طبقے کی اکثریت خود غرض رشوت خوروں پر مبنی ہوتی تھی، ان کے یہاں دولت کی ریل پیل ہوتی تھی۔ امارت کے زعم میں وہ خود کو کسی حاکم سے کم نہیں سمجھتے تھے۔ ایسے عہدیداروں کی تعداد بھی خاصی ہوا کرتی تھی جو اپنے عہدے کی رعایت اور اختیار کی مناسبت سے حاکم کی رعیت کا استحصال کرتے تھے۔

معاشرے کی تہذیبی اور مذہبی قدروں کو نبھانے کی تمام تر عملی ذمہ داری اسی طبقے کی ہوا کرتی تھی۔ حاکم کی اخلاقیات اپنی سہولت کے مطابق وضع کردہ اخلاقیات ہوا کرتی تھی اور رعیت کی اکثریت افلاس کی وجہ سے اقدار کا بوجھ اٹھانے کی سکت نہیں رکھتی تھی۔ لے دے کر یہ ذمہ داری درمیانی طبقے پر عائد ہوتی تھی جس کی اکثریت عملی زندگی میں اقدار سے برائے نام ہی تعلق رکھتی تھی۔ لیکن مشکل یہ تھی کہ راشی کی اخلاقیات بھی شروع ہی سے حاکموں کی اخلاقیات کی تابع ہوا کرتی ہے۔

اس درمیانی طبقے میں چند ایک ایماندار، مذہب کے پابند اور پرہیز گار خاندان بھی پائے جاتے تھے۔ ان کے پاس دولت نہیں، دولت مندی کی شہرت ہوا کرتی تھی۔ ان کا اصل سرمایہ صبر وقناعت کا سرمایہ تھا۔ ان گھروں میں ایک ایک کر کے بیویوں کے زیور بک جاتے تھے اور باہر امارت کا بھرم قائم رہتا تھا۔ یہ خاندان مشرقی تہذیب کے اقدار کے امین ہوا کرتے تھے۔ علی سردار جعفری نے اس درمیانی طبقے کے ایک ایسے ہی روایتی مذہبی گھرانے میں آنکھیں کھولیں۔ ان کی شخصیت کی تعمیر اور سائیکی کی تخمیر میں کارل مارکس، لینن اور سوشلسٹ لٹریچر کی اثر اندازی سے کہیں پہلے ان کے آبائی مذہب کی مساوات، بھائی چارے اور انسانی دردمندی کی تعلیمات اپنا بھرپور رول ادا کر چکی تھیں۔ بلرام پور میں طالب علمی کے دنوں کو یاد کرتے ہوئے آپ رقم طراز ہیں:

”اسی زمانے میں مجھے پہلی بار یہ معلوم ہوا کہ اسلام میں زمین کی ملکیت کا کوئی تصور نہیں تھا، اور میں نے پہلی بار اپنے والد اور چچا کے طرف سوالیہ نظروں سے دیکھا اور مجھے پہلی بار یہ معلوم ہوا کہ سماجی زندگی اور ذاتی عقائد کی زندگی کے درمیان ایک اونچی دیوار ہے اور جو سوالات مجھے پریشان کر رہے ہیں وہ دوسروں کو پریشان نہیں کرتے۔ میں نے قرآن اور حدیث کی مدد سے استدلال پیدا کرنے کی کوشش کی” خدا

کے دیئے ہوئے رزق سے کھاؤ پیو اور زمین پر فتنہ وفساد برپا نہ کرو' اس سے میں نے یہ نتیجہ نکالا کہ فتنہ وفساد برپا کرنے والے صاحبانِ اقتدار ہیں جن کے ملازم میرے والد اور چچا ہیں، جنہیں اس کا اندازہ نہیں کہ وہ خود کتنے پسے اور دبے ہوئے ہیں، لیکن عام تصور یہ تھا کہ فتنہ وفساد کے ذمہ دار کسان ہیں، اگر وہ بے گار سے انکار نہ کریں اور لگان ادا کریں اور موٹا جھوٹا پہن کر اور آدھے پیٹ کھا کر خدا کا شکر کیا کریں تو کوئی ہنگامہ نہیں ہوگا۔"

عقیدے اور حقائق کے مابین پائی جانے والی خلیج نے جعفری صاحب کو سوشلزم کا راستہ سجھایا کہ اس وقت سوشلزم محض ایک سیاسی نعرہ نہیں تھا، جس کی حیثیت مردہ عقیدے کی سی ہوتی ہے، بلکہ انقلابِ روس نے اسے جیتی جاگتی حقیقت کا روپ دے دیا تھا۔ سماجی زندگی اور ذاتی عقائد کی زندگی کے درمیان اگر وہ اونچی دیوار حائل نہ ہوتی تو نوجوان ذہن کو یہ سوال پریشان نہ کرتا کہ یہ دنیا ایسی کیوں ہے، ویسی کیوں نہیں جیسی ہم خوابوں میں دیکھتے ہیں یا کتابوں میں پڑھتے ہیں۔ انقلابِ روس اور پنڈت جواہر لال نہرو کے جوش اور ولولے نے البتہ یہ ڈھارس بندھائی کہ یہ دیوار ضرور گرے گی، سوشلزم کا مقصد ہی اس دیوار کو گرانا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ 'منزل' کے افسانوں میں ایک افسانے کو چھوڑ کر باقی تمام افسانوں کے کردار اس طبقے سے لیے گئے ہیں جو زندگی کی راحتوں سے محروم ہے۔ یہاں فنکار بے رحم حقیقت نگاری کی تکنیک اختیار کرتا ہے۔ وہ زندگی کی تصویر کچھ اس ڈھنگ سے پیش کرتا ہے کہ قاری کے سامنے اس سے آنکھیں چار کرنے کے سوا چارۂ کار نہیں رہتا اور اس سلسلے میں کسی موقف کے اختیار کرنے پر وہ خود کو مجبور پاتا ہے۔

پیش لفظ میں دہقان کے لہو کی حرارت اور مزدور کی آنکھوں کی تھکن کا ذکر برسبیل تذکرہ آیا ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ دہقان اور مزدور منزل میں شامل دو

الگ الگ کہانیوں کے مرکزی کردار ہیں۔ یہ امر واقعہ اہم اور قابل غور ہے کہ منزل میں شامل پانچوں کہانیوں کا مرکزی کردار عورت ہے۔ پہلا افسانہ 'منزل' فاطمہ کی کہانی ہے، یہی وہ اکیلا کردار ہے جس کا تعلق اس طبقے سے نہیں جو زندگی کی راحتوں سے محروم ہے۔ دوسرا افسانہ 'بارہ آنے' جمنا کی کہانی ہے۔ 'پاپ' تیسرا افسانہ ہے جو اندرا کی کہانی ہے۔ چوتھا افسانہ 'مسجد کے زیر سایہ' ایک مجہول الاسم بھکارن کی کہانی ہے اور پانچواں اور آخری افسانہ 'آدم زاد' جھنا کا کی کہانی ہے جو ایک کنواری ماں ہے۔

مرد کے معاشرے میں بگاڑ پیدا ہو جائے تو اس کا خمیازہ مرد سے زیادہ عورت کو بھگتنا پڑتا ہے۔ ہمارا معاشرہ ناانصافی اور نابرابری کی بنیادوں پر استوار ہے۔ اس میں عورت برائے نام معاشرے کی ذمہ دار رکن کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ صدیوں سے ظالموں کے ظلم کا نشانہ بنتی آئی ہے۔ اس کے استحصال کا جنسی پہلو اس مظلومیت کو شرمناک حد تک قابلِ نفرت بناتا ہے۔ فرد کی عزتِ نفس اور شخصی آزادی پر اس نوع کے حملے کی شکار بعض مخصوص وجوہ کی بنا پر صرف عورت ہی ہوتی آئی ہے، عورت کی مظلومیت گویا ظلم کی انتہاء ہے اور چونکہ وہ کمزور ہے اس لئے ظلم کی ابتداء بھی اسی سے ہوتی ہے۔

عورت پر ہونے والے مظالم کا سد باب کرنے کے لئے کی جانے والی کوششیں معاشرے کی بنیادوں کو ہلا دیتی ہیں اور جب ایسا ہوتا ہے تو نئے سماج کی تشکیل کے امکانات روشن ہونے لگتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آنے والے انقلاب کے نام معنون کتاب میں صرف اور صرف عورت ہی کی زندگی کو کہانیوں کا موضوع بنایا گیا ہے۔

ان پانچ کرداروں کے سہارے جعفری صاحب نے عورت کے دو روپ

ہمارے سامنے پیش کیے ہیں۔ پہلا روپ اس دبی کچلی سہمی سہمی سی عورت کا ہے جو آپ اپنے ہونے کی معذرت بن کر جی رہی ہے۔ سماج اس کے شخصی وجود کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس کی حیثیت ایک ایسے بے جان کھلونے کی سی ہے جس میں محض مرد کی تفریحِ طبع اور سامانِ تعیش کی فراہمی کی خاطر جان ڈال دی گئی ہے۔ اس کے ساتھ انسانوں کا سا سلوک تو خیر ہوتا ہی نہیں، اسے اس رویہ کے بھی لائق نہیں سمجھا جاتا جو آدمی سدھائے ہوئے جانور کے ساتھ اختیار کرتا ہے۔ اس کا استعمال ہر ممکن طریقے سے ہوتا ہے اور وہ کسی بے جان مورت کی طرح خاموشی سے سب کچھ سہہ جاتی ہے۔ دھرتی کا گُن عورت میں عیب بن کر نمایاں ہوتا ہے!

عورت کی اس روپ کی کامیاب نمائندگی 'اندرا' کرتی ہے، اندرا دھن کی دیوی لکشمی کا دوسرا نام ہے۔ نام رکھ لینے سے نین سکھ کو آنکھیں مل جاتیں تو اندرا بھی دولت کے انبار سے کھیل رہی ہوتی لیکن اب تو وہ ایک کمسن مفلس لڑکی ہے۔ شباب اس پر نہیں افلاس پر آیا ہوا ہے مندر کے پجاری کی بیٹی ہے۔ پجاری اس کا باپ ہے اور اس کی لڑکی کا بھی باپ ہے۔ ہوا یہ تھا کہ یہ ایک رات وہ شراب پی کر آ گیا تھا۔ اگر اس رات پجاری نے شراب نہ پی ہوتی تو شائد رام پیاری نہ پیدا ہوتی۔ مندر میں ایک دیوتا کی مورتی ہے جس کے بھکت نجانے کس راستے نکل گئے کہ لوٹ کر نہ آئے۔ پجاری کی آمدنی صفر ہے۔ اندرا کی شادی نہیں ہو سکتی کیونکہ لڑکے والے روپیہ بہت مانگتے ہیں۔ کہانی کا ہیرو درمیانی طبقے کا نوجوان ہے جو عشق تو نہیں کر سکتا لیکن اسے غم خواری، ہمدردی اور ضرورت پڑنے پر عشق کی آڑ میں اپنی جنسی ہوس بجھانا خوب آتا ہے۔ اب اندرا کے رحم میں ایک اور رام پیاری پل رہی ہے، اندرا چاہتی ہے کہ ہیرو اسے اپنا لے لیکن ہیرو اس سے پیچھا چھڑانا چاہتا ہے۔ وہ اندرا کے شوہر کی آڑ لینے لگتا ہے۔ اندرا اسے رام پیاری کے تعلق سے سب کچھ سچ سچ بتا دیتی ہے۔ ہیرو سناٹے

میں آجاتا ہے اور مذہب کی آڑ لیتا ہے۔

''میں تو مسلمان ہوں''

''اب میں بھی برہمنی کب ہوں''

''مگر ہمارا مذہب اجازت نہیں دیتا''

اندرا کانپ اٹھی اور آنسو اور بھی تیزی کے ساتھ بہنے لگے۔

''تمہارا مذہب تمہیں میری جان بچانے سے روکتا ہے اچھا'' یہ کہہ کر اس نے حسرت بھری نظروں سے میری طرف دیکھا۔ آنسوؤں سے بھیگی ہوئی آنکھوں سے مجھے ڈر معلوم ہو رہا تھا۔

میں اپنا پیچھا چھڑانے کے لئے وہاں سے بھاگا۔ گلی سے نکل کر .... اترنے تک اندرا میرے پیچھے پیچھے آئی۔ میں نے اس خیال سے کہ کہیں وہ گھر میں نہ گھس آئے دروازہ بند کر دیا۔ یہ میں بالکل بھول گیا تھا کہ وہ وہاں کھڑی ہو کر شور بھی مچا سکتی تھی۔

رات بھر اندرا خواب میں میرا تعاقب کرتی رہی۔ وہ یہی کہہ جا رہی تھی ''تم نے بڑا پاپ کیا ہے۔ اب تو تم ہی میرے پتی ہو۔''

ہیرو کو اندیشہ تھا کہ اندرا شور مچا سکتی ہے لیکن اندرا نے شور نہیں مچایا۔ عورت کا دوسرا روپ وہ ہے جس میں وہ یوں خاموش نہیں رہتی۔ وہ مرد اور مرد کے بنائے ہوئے سماج کے اصولوں کو چیلنج کرتی ہے۔ جو کام اندرا نہ کر سکی وہ جھنا کا نے کر دکھایا۔ جھنا کا 'آدم زاد' کی مرکزی کردار ہے۔ اس کردار کا تعارف خود افسانہ نگار کے الفاظ میں پیش ہے:

''اس کا نام جھنا کا تھا، شادی ہوئے آٹھ سال گذر چکے تھے۔ شوہر کی صورت صرف ایک مرتبہ دیکھی تھی اور وہ بھی اس وقت جب کہ ابھی جوانی نہیں آئی تھی بیس

بائیس برس کا گھٹیلا جوان جو اکیلا کئی آدمیوں پر بھاری تھا اپنی تمام آرزوؤں اور امیدوں سمیت سمندر پار لڑنے چلا گیا۔ پھر اس کی کوئی خبر نہیں آئی۔ گاؤں کے اور بھی بہت سے جوان فوج میں بھرتی ہوئے تھے ان میں سے کوئی لوٹ کر نہیں آیا۔''

جھنا کا کی بات سسرال والوں نے بھی نہ پوچھی۔ انہیں خود ہی کھانے کو نہ جڑتا تھا۔ اسے کہاں سے کھلاتے۔ ماں؛ باپ بھی اس قابل نہ تھے لیکن دیہات میں زندگی آسانی سے بسر ہو جاتی ہے۔ تھوڑے سے خرچ میں تھوڑی سی ضروریات پوری ہو جاتی ہیں۔ جھنا کا پسائی کٹائی کر کے کچھ کما لیتی تھی۔ برسات میں دھان کی بیٹھونی ہوتی تھی۔ فصل تیار ہونے پر کھیت کٹتے تھے اس میں پیٹ بھرنے کے لئے مل جاتا تھا۔

پھر ایک دن سارے گاؤں میں خبر مشہور ہو جاتی ہے جھنا کا کے پیٹ میں جلندھر نہیں بچہ تھا۔ شام کو چوپال میں جھنا کا کا مقدمہ پیش ہوتا ہے۔ پنچایت جب اپنا فیصلہ سنا چکتی ہے کہ ایسی عورت کا گاؤں میں رہنا ٹھیک نہیں تو جھنا کا نے میلے کپڑے میں لپٹے ہوئے گوشت کے لوتھڑے کو جھک کر زمین پر رکھ دیا اور سیدھی کھڑی ہوئی۔ اس نے اپنا لمبا گھونگھٹ الٹ دیا۔ سفید ستا ہوا چہرہ، سیاہ آنکھیں، شہد بھرے ہونٹ اور غصے سے تپے ہوئے رخسار دیکھ کر کسی کو جرأت نہ ہوئی کہ اسے اس کو اس بے حیائی پر ٹوک دے۔ چودھری کی نگاہیں اس کے تنے ہوئے ابروؤں کی طرف نہ دیکھ سکیں اور اس کے سینے پر ٹھہر گئیں جو اس طرح زیر و بم ہو رہا تھا جیسے دریا کی کوئی موج بڑی تیزی کے ساتھ سطح آب پر تیر رہی ہو۔ جھنا کا نے مغرور نگاہوں سے سارے مجمع کو دیکھا اور کہنے لگی ''چودھری یہاں کون ہے جو گنگا نہیں نہایا۔''

رخساروں پر خون کی ایک لہر دوڑ گئی گھونگھٹ خود بخود چہرے پر آ گیا۔ جھنا کا بچے کو لے کر چل دی۔ مجمع میں ہر شخص اسے اپنا بچہ سمجھ رہا تھا۔

جعفری صاحب نے ایک؛ انٹرویو میں مشہور افسانہ نگار رام لعل سے کہا تھا کہ

وہ خود کو ایک ناکام افسانہ نگار سمجھتے ہیں۔ منزل کے افسانے پریم چند کی روایت کے افسانے ہیں۔ پریم چند کا فن روزمرہ کے واقعات اور زندگی کے معمولات میں کہانی پن کی تلاش سے عبارت ہے۔ یہ روایت زندگی کی حقیقتوں سے تحریک پا کر کسی خیال یا احساس کے زیر اثر اس کی ترسیل کی خاطر حقیقت اور نفسیاتی حقیقت کے تانے بانے پر کہانی بننے کی روایت ہے۔ پریم چند کے نزدیک کہانی میں کلائمکس کو بڑی اہمیت تھی۔ ایک جگہ انہوں نے لکھا ہے:

''میں اس کی ضرورت نہیں سمجھتا کہ افسانے کی بنیاد کیسی پر لطف واقعے پر رکھوں۔ اگر افسانے میں نفسیاتی کلائمکس موجود ہو تو خواہ وہ کسی واقعہ سے تعلق رکھتا ہو، میں اس کی پرواہ نہیں کرتا۔''

منزل کے کسی افسانے میں نفسیاتی کلائمکس کے سہارے کہانی نیا موڑ نہیں لیتی۔ ان افسانوں کو 'کفن' بڑے گھر کی بیٹی، اور 'پوس کی رات' کے معیار پر جانچنا مناسب نہیں کیونکہ اس معیار پر خود پریم چند کا اولین مجموعہ 'سوزِ وطن' بھی پورا نہیں اترتا۔ منزل میں سردار جعفری اتنے ہی کامیاب یا ناکام افسانہ نگار ہیں جتنے کامیاب یا ناکام پریم چند سوزِ وطن میں تھے۔

دھوپ چھاؤں کا کھیل

کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں کو عوام اور خواص میں یکساں طور پر جو بے نظیر مقبولیت حاصل ہوئی اُسے بالعموم ہنگامی نوعیت کی ادبی شہرت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس مقالے میں کرشن چندر کے شخصی و ادبی کوائف، ان کے فنی مسلک و فکری وابستگی اور ابتدائی دور کے دو نمائندہ افسانوں کے سہارے اس مفروضے کی صحت کو جانچنے کی کوشش کی گئی ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں، بالخصوص ابتدائی دور کے افسانوں کو پڑھتے وقت افسانے کی جو تعریف ان فن پاروں کے بطن سے نکلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اُسے ان الفاظ میں بیان کیا جاسکتا ہے:

افسانہ دھوپ چھاؤں کا کھیل ہے۔ واقعے کی دھوپ اور خیال کی چھانوں کے خطِّ اتصال پر جب چھانوں کی چمک اور دھوپ کی دمک ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر فضا کو شفق زار کر جاتے ہیں تو افسانہ انگڑائی لے کر بیدار ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کی زندگی اِس شفق کے جادو کو جگانے کی کوشش سے عبارت ہوتی ہے۔ وہ اپنی اس کوشش میں کبھی کامیاب ہوتا ہے تو کبھی ناکام بھی رہتا ہے۔ یہ ہر فن کار کی اپنی فنی بصیرت اور

اس کے یہاں کرافٹ کی ریاضت پر منحصر ہے کہ کون کب اور کتنی مرتبہ کامیابی سے ہمکنار ہوگا۔ ہر اچھے اور اہم افسانہ نگار کی طرح کرشن چندر کے تخلیقی سفر کی روداد کا اجمال بھی یہ ہے کہ انہوں نے متعدد مرتبہ اس شفق کے جادو کو جگایا ہے جس کے دُھندلکے میں دھوپ پر چھانوں کا گماں ہوتا ہے اور چھانوں دھوپ میں ڈھلتی ہوئی جان پڑتی ہے۔ اس روداد کا یہ پہلو البتہ ہماری توجہ کا مستحق ہے کہ ان کی تمام تر کامرانیوں اور کامیابیوں پر ابتدائی دور کی ہنگامی مقبولیت والا مفروضہ برابر سایہ فگن رہا اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی زندگی میں مقبولیت کا دوسرا نام کرشن چندر تھا۔

کرشن چندر کے تخلیقی سفر کا آغاز شعوری طور پر سنجیدگی کے ساتھ ان کی تعلیم کی تکمیل کے بعد ہوا۔ انگریزی ادب سے ایم۔اے کرنے کے بعد انہوں نے ایل۔ ایل۔ بی کیا۔ ان کی ماں کی دِلی آرزو تھی کہ ان کا یہ ہونہار بیٹا پڑھ لکھ کر جج بن جائے لیکن کرشن چندر نے پہلے وکیل بننے ہی سے انکار کردیا تو جج کیسے بنتے۔ شاید کرشن چندر وہ جھوٹ بولنے پر خود کو آمادہ نہ کر سکے جسے عدالت سچ کی سند دے کر بری الذّمہ ہوجاتی ہے!

اگر کسی نوجوان میں سماجی ذمّے داری کا احساس اور انسان دوستی کا جذبہ شدّت کے ساتھ پایا جائے اور وہ غریب مزاجاً عینیت پرست بھی واقع ہوا ہو تو وہ ایسی باتوں کے لئے خود کو ذہنی اور جذباتی طور پر تیار نہیں کرسکتا کیوں کہ ایسا نوجوان زندگی کو آدرش کی سطح پر زیادہ اور زندگی کی سطح پر کم جیتا ہے۔ وہ کسی آئیڈیل کی تصویر شب وروز اپنے تخئیل میں سجائے رکھتا ہے اور اپنی بساط بھر اس آئیڈیل کے حصول کی خاطر عملی کوشش بھی کرتا ہے اور اگر کبھی اتفاق سے وہ نوجوان فن کار بھی ہوا تو بڑے ہی سج سبھاؤ سے وہ رومان کی وادی کی طرف سیر کی غرض سے نکل پڑتا ہے۔

کرشن چندر اپنے ابتدائی افسانوں میں بیشتر چھانوں چھانوں چلتے ہوئے

نظر آتے ہیں۔دھوپ سے بچتے بچاتے، اطمینان اور بے فکری کے ساتھ چلے جا رہے ہیں۔نظر کہیں کسی منظر میں اٹکی تو ٹھہر کر ہر زاویے سے اس کا نظارہ کیا، اس کی جز ئیات کو اِکائی بنتے اور اس اکائی کو جز ئیات میں بٹتے ہوئے دیکھا— قاری کو دکھایا— داد پائی؛ ایسے اور بھی کئی منظر دکھانے کا وعدہ کیا اور اشارے سے اسے سمجھایا کہ اب چپ چاپ میرے ساتھ چلتے رہو! قاری بھی خوشی خوشی ان کے ساتھ ہو لیتا ہے کیونکہ نیاز فتح پوری، قاضی عبد الغفار اور سجاد حیدر یلدرم سے اس کی پہلے سے شناسائی ہے اور یہ جو نئے نئے سرخ ان دنوں ابھرے ہیں ان کی آواز سے ابھی اس کے کان مانوس نہیں ہو پائے ہیں۔

کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں کی مقبولیت کو رومانی تحریک کے پیدا کردہ ادبی ماحول کے تناظر ہی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ کہنے کو 1936 سے ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے اور رومانی تحریک ختم ہوتی ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ کوئی تحریک یوں اچانک ختم نہیں ہوتی بلکہ ہوتا یہ ہے کہ نئی تحریک کے شور میں پرانی تحریک مدھم پڑ جاتی ہے۔ اس کا زور ٹوٹنے لگتا ہے اور دھیرے دھیرے نئی تحریک اپنے قدم جما کر پرانی تحریک کی جگہ لے لیتی ہے۔ لیکن اس دوران پرانی تحریک کے اچھے بُرے اثرات نئی تحریک کے خمیر میں شامل ہو جاتے ہیں اور یوں پرانی تحریک کا ایک آدھ عنصر نئی تحریک کے تشکیلی عناصر کی صف میں جگہ پاتا ہے۔

اردو کی رومانی تحریک 1936 میں ختم نہیں ہوئی بلکہ اسے کرشن چندر کے قالب میں ایک نئی زندگی ملی۔ کرشن چندر کی نثر ہمیں یاد دلاتی رہی کہ میں رومانی تحریک کا وہ عنصر ہوں جس کی زمین پر ترقی پسندوں کا اہم فکشن رائٹر کھڑا ہے۔

رومان زندگی کی حقیقت ہے۔ اس سے انکار مثبت نہیں، منفی ذہنی و نفسی کیفیت کا اشاریہ ہے۔ صحت مند زندگی کا تصور رومان کے بغیر ادھورا رہتا ہے۔ کرشن چندر کی

تفہیم میں اس لغزش کا امکان پایا جاتا ہے کہ ان کے رومان کو ماقبل فنکاروں کی رومان زدگی سے Confuse کیا جائے۔ اس خلطِ مبحث ہی سے یہ مفروضہ جنم لیتا ہے کہ کرشن چندر کی ابتدائی مقبولیت ہنگامی نوعیت کی تھی۔ عارضی نوعیت کی وہ کھوکھلی مقبولیت جس کی ظاہری چمک دمک کے سبب بنیادی فنی نقائص نظر سے اوجھل رہتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ کرشن چندر نے رومان زدہ ادبی ماحول کے قاری کو پہلی مرتبہ تخلیقی سطح پر صحت مند رومان کی معجزانہ سحر طرازی سے متعارف کرانے کا ادبی فریضہ انجام دیا ہے۔ کرشن چندر کے اس امتیاز کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یہی وہ وصف ہے جو انہیں ماقبل رومانی تحریک کے فن کاروں سے ممتاز کرتا ہے اور یہی امتیاز ان کی عدیم المثال مقبولیت کا سبب ہے۔

''جہلم میں ناؤ پر'' کرشن چندر کی تیسری کہانی ہے اور پہلا افسانہ جس نے انہیں راتوں رات مشہور کر دیا۔ صحت مند رومان کی معجزانہ سحر طرازی کے طلسم میں گرفتار ہونا کیا معنی رکھتا ہے۔ اس وقت کے قاری نے پہلی مرتبہ اس کہانی کو پڑھ کر محسوس کیا۔ کرشن چندر نے اس افسانے کے تعلق سے لکھا ہے:

> ''... اس افسانے میں دو طرح کی عورتوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک عورت جسمانی اعتبار سے خوبصورت ہے، دوسری بدصورت لیکن بدصورت کا دل غالباً خوبصورت عورت کے دل سے زیادہ خوبصورت ہے۔ میرے افسانوں اور ناولوں میں عورتیں بدصورت بھی ہوتی ہیں اور خوبصورت بھی... اور جس زمانے میں مَیں نے لکھنا شروع کیا تھا اس زمانے کے ہر افسانہ نگار کی ہیروئن عموماً خوبصورت ہوتی تھی...''

جس زمانے میں کرشن چندر نے لکھنا شروع کیا تھا اس وقت ان کے سینئر افسانہ نگاروں کی رومان زدگی بدصورت عورت کے خوبصورت دل کو نہیں دیکھ سکتی تھی۔ اس کا راز کہ مرنے کے لئے کرشن چندر نے یہ فارمولا نہیں تراشا کہ خوبصورت دل دیکھنے ہوں تو بدصورت عورتوں ہی میں دیکھے جائیں اور ان حسیناؤں کو جو دل بھی خوبصورت لے کر آئی ہوں اس خیال کی زد میں نظر انداز کر دیا جائے کہ غالباً ان کا دل بدصورت ہے۔

اس اقتباس میں کرشن چندر نے بہت محتاط انداز میں یہ کہا تو ہے کہ بدصورت کا دل غالباً خوبصورت کے دل سے زیادہ خوبصورت ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ اصل افسانے میں کرشن چندر اُن دو کرداروں کے دل کی خوبصورتی سے متعلق کہیں بھی Judgemental نہیں ہوتے کہ کسی ایک کو دوسرے پر اس ضمن کسی طرح کی فوقیت حاصل ہو جائے۔ کرداروں کے تئیں خالق کی فن کارانہ ہمدردی میں کرشن چندر پوری طرح غیر جانبدار ہیں۔ یہ ردعمل کے طور لکھا ہوا افسانہ نہیں ہے۔ افسانہ نگار جانتا ہے کہ حسن کا تصور ایک اضافی تصور ہے۔ افسانے میں عورت کا خوبصورت ہونا یا نہ ہونا راوی کا نقطہ نظر ہے افسانہ نگار کا نہیں۔ افسانہ نگار کا فنّی موقف ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہنے والا موقف ہے اور یہ بھی کہ جب تک اس کے برعکس ثابت نہ ہو جائے باطن چاہے کسی کا ہو اُسے داغدار نہ سمجھا جائے۔

رومان زدہ ذہنیت کے مریضانہ تصورِ حسن کے مقابل کرشن چندر کا یہ فنی موقف انہیں ادب کی افادی جمالیات کے اس تصور سے جوڑتا ہے جسے پریم چند نے 1936 میں ان الفاظ میں بیان کیا تھا۔ ''ہمیں حسن کا معیار بدلنا ہوگا'' یہ جمالیات کا وہ تصور ہے جو زندگی کو زندگی کی طرح جینے کے بعد انسانی تجربے کے نچوڑ کے طور پر ہم تک پہنچتا ہے، انسانی تجربے کے دو ابعاد یا Dimensions ہیں۔ ایک مادی یا معاشرتی

دوسرا روحانی یا رومانی۔ خیال یا رومان کی سطح پر جینے والا معاشرہ، ادب بھی اسی مزاج کا تخلیق کرتا ہے اور اس کی جمالیاتی حس بھی اسی نوع کی ہوتی ہے۔ پریم چند چاہتے ہیں کہ ہم زندگی کو معاشرتی سطح پر جئیں، خیال کی سطح پر نہیں۔ تخیل فن کی تخلیق کے لئے لازمی ہے لیکن اس کی باگ ہوش کے ہاتھ میں دی جائے۔ فن اسی وقت فن بنتا ہے جب زندگی کے سچ میں خیال کے جھوٹ کی آمیزش کی جاتی ہے۔ اس کے برعکس اگر خیال ہی ہمارے لئے سب کچھ ہو جائے، ہم اسی کو سچ سمجھنے لگیں اور ہماری زندگی ایک بہت بڑا جھوٹ بن جائے تو ہماری فنی جبلّت خیال کے سچ میں زندگی کی آمیزش کرے گی۔ پریم چند ایسے فن اور اس سے اُبھرنے والی جمالیات کو رد کرتے ہیں کیوں کہ فن اور حسن سے عاری یہ جمالیات دراصل زندگی کی نفی ہے۔

''جہلم میں ناؤ پر'' میں شروع سے آخر تک رومانی طلسم چھایا ہوا ہے۔ لیکن یہ رومان، زندگی کی نفی نہیں۔ یہ رومان زندگی کو سیاہ وسفید کے خانوں میں بانٹتا نہیں بلکہ زندگی کے تئیں ایک ہمدردانہ رویہ اختیار کرتا ہے۔ ایک ایسا understanding approarch جو ذرا آگے بڑھ کر کچھ اور گہرے اترنے پر زندگی کا ادراک عطا کر سکتا ہے۔ اس رومان میں زندگی ایک ذہنی کیفیت (State of mind) کی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔ ایک مثبت ذہنی کیفیت جس کا خلاصہ یہ ہے کہ زندگی بس زندگی ہوتی ہے اس میں الگ سے کچھ نہیں ہوتا۔ یہی اس افسانے کی تکنیک بھی ہے۔ افسانے میں ایک سفر کا بیان ہے یا یوں کہئے کہ ایک سفر کی روداد ضبط تحریر میں لائی گئی ہے۔ افسانہ نگار کے لئے سفر کا زندگی کا استعارہ ہونا ہی کافی ہے۔ پورے افسانے میں ایک بھی وقوعہ افسانوی یا fictional نہیں ہے۔ اگر خدانخواستہ ایسا ہوتا تو افسانہ fiction نہ رہ کر fictitious بن جاتا۔

اس استعارے کے علائق یا.......... میں ''راستہ'' بھی ہے۔ دو فرلانگ لمبی

سڑک میں بھی یہ وصف پایا جاتا ہے کہ فن کار روزمرہ کے معمول کو فن کے معجزے میں ڈھال دیتا ہے۔ جس سڑک سے ایک عام راہ گیر سرسری گزرتا ہے کرشن چندر اس پر ہر جا جہانِ دیگر کی سیر کرتے اور کراتے نظر آتے ہیں۔ دو فرلانگ لمبی سڑک کرشن چندر کے ابتدائی دور کے بالکل شروع کے افسانوں میں وہ افسانہ ہے جس نے خواص پر کرشن چندر کی دھاک بٹھا دی تھی۔ اس افسانے سے متعلق محمد حسن عسکری کا یہ مشاہدہ ہماری توجہ کا مستحق ہے:

''اس افسانے کا کینڈا ہی بالکل نیا تھا۔ اس میں نہ تو کوئی پلاٹ تھا، نہ کہانی نہ سلسلہ وار واقعات، بس چند بکھرے ہوئے تاثرات کو ایک جگہ جمع کر کے جذباتی وحدت پیدا کی گئی تھی۔ یہ انداز اس زمانے میں بالکل نیا تھا۔ اس لئے یہ افسانہ ویسے بھی توجہ کا مستحق ٹھہرتا لیکن اس افسانے کی بدولت کرشن چندر کو فوری اور غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی تو اس کی وجہ کچھ اور تھی... 1936 کے قریب نوجوانوں کو یہ احساس پیدا ہوا کہ ہماری زندگی کی کوئی شکل نہیں ہے۔ اس کا کوئی شروع یا آخر نہیں، صرف چند بکھرے ہوئے ٹکڑے ہیں جن سے کوئی وحدت نہیں بنتی۔ کرشن چندر کا اندازِ بیاں اسی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔ ان کے افسانوں کے ذریعے نوجوانوں نے یہ بات شعوری طور پر قبول کی کہ ہماری زندگی چند بکھرے ہوئے ٹکڑے ہیں جن سے کوئی وحدت نہیں بنتی۔ کرشن چندر کا اندازِ بیان اسی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔''

واقعہ یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کے بعد معرضِ وجود میں آنے والے انسانی سماج

میں ہر نسل نوجوانی کے دنوں میں اُسی احساس سے دوچار ہوتی ہے جسے عسکری صاحب 1936 کے قریب کے نوجوانوں سے مخصوص سمجھ رہے ہیں۔

ان افسانوں کی آج یہ relevance دراصل زندگی کے اس ادراک کی مرہونِ منت ہے جو ٹھوس زمینی حقیقتوں سے سروکار رکھتا ہے۔ یہاں رومان زندگی کی ماہیت کو سمجھنے اور اُسے قابل قبول بنانے کا شخصی وفنی وسیلہ قرار پاتا ہے۔ اور ہم پر یہ حقیقت روشن ہوتی ہے کہ صحت مند رومان کی حیثیت زندگی کے نمک کی سی ہے۔ یہ ادراک جس فن کار کے فن کے وسیلے سے ہم پر روشن ہو اس کی مقبولیت ہنگامی نوعیت کی نہیں ہو سکتی۔

شاہ جو کی چاندنی............

حمید سہروردی کے پہلے افسانوی مجموعے ''عقب کا دروازہ'' کی اشاعت سے کچھ پہلے اسّی کی دہائی میں لنڈا وینٹک نے ان کے فن کا جائزہ پیش کرتے ہوئے مندرجہ ذیل خصوصیات کی نشاندہی کی تھی:

۱- ان کے افسانوں میں داستان کے پہلو بہ پہلو جدیدیت کے رجحان کے اثرات کارفرما ہیں۔

۲- ان کے یہاں پلاٹ، کردار، بیان اور خارجی واقعات کی وہ اہمیت نہیں جو ماقبل افسانہ نگاروں کے یہاں پائی جاتی ہے۔ ان کے افسانے اپنے اندر اپنی نہاد کے اعتبار سے فکر/تخیل کی مرکزیت کا وصف رکھتے ہیں۔

۳- ان کے افسانوں کے اجزائے ترکیبی میں مکالمے جزوِ غالب کی حیثیت رکھتے ہیں۔

۴- دیگر تخئیل پرست قلم کاروں کی طرح یہ بھی اظہار کے لئے بالعموم صیغہ غائب کے بجائے واحد متکلم استعمال کرتے ہیں۔

۵- مواد کے لحاظ سے ان کے افسانوں کو تین خانوں میں بانٹا جاسکتا ہے:

۱- وہ افسانے جن میں اصل کردار کسی فرد سے رشتہ جوڑتا ہے یا جن میں مجموعی طور

پر نوعِ انسانی سے ایک پُر اسرار یا غیر واضح رشتے کی اُستواری کا احساس پایا جاتا ہے۔

ب۔ وہ کہانیاں جو ذات اور کائنات کے بارے میں سوالات قائم کرتی ہیں۔

ج۔ مذہب کے سیاق میں خلق کردہ افسانے جن میں سے بیشتر علامتی ہیں اور داستان کے اثرات ان ہی افسانوں میں زیادہ واضح اور نمایاں ہیں۔

۶۔ جن افسانوں میں وجود کے مفہوم، کائنات اور ذات کے بارے میں سوالات قائم کئے گئے ہیں ان میں ذہنی اور روحانی سطح پر زور پایا جاتا ہے۔

۷۔ جن افسانوں میں اصل کردار کسی فرد سے رشتہ اُستوار کرنے کا متمنی ہے ان میں جسمانی پہلو نمایاں ہے۔

۸۔ عمومی طور پر ان کے افسانے جس رشتے کی تلاش سے عبارت ہیں وہ مرد اور عورت کا رشتہ ہے جو بہر حال جسمانی تقاضوں پر مبنی ہوا کرتا ہے۔

۹۔ ان کے افسانوں کا ہیرو، بنیادی طور پر رومانی ہیرو ہے، جو ذات کی اولیت اور برتری پر اسرار کرتا ہے۔ ماورائی حقیقت کا ادراک، ہیرو کو، ذات کی وساطت سے ہوتا ہے۔

۱۰۔ خلاقِ ازل کے ساتھ ہیرو کے تعلق کی یہ نوعیت اس کے یا پھر افسانہ نگار کے اس شعور کی بنیاد ہے کہ آدمی کا اپنا ایک الگ وجود ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں جس کی وجہ سے اصل کردار یکہ وتنہا ہے۔ اگر کوئی دوسرا کردار پایا جاتا بھی ہے تو وہ دراصل اس کا اپنا داخلی روپ ہوتا ہے یا پھر کوئی غیر مرئی ہستی۔

شاہ جو کی چاندنی اور زمین کی گم شدگی حمید سہروردی کے پہلے افسانوی مجموعے ''عقب کا دروازہ'' میں شامل ہے۔ کہانی، پلاٹ، کردار، اور خارجی واقعات کی حامل ہے۔ ماجرائی تفصیل قاری تک مکالموں کی وساطت سے پہنچتی ہے۔ بیشتر جدید افسانوں کے برخلاف ہیرو بے چہرہ اور بے نام ''وہ'' یا ''مَیں'' نہیں۔ اس کی اپنی شناخت ہے۔ اس کی شناخت اس کا نام ہے جو اُسے شخصی شناخت کے ساتھ علاقائی

شناخت بھی عطا کرتا ہے۔ شاہ جو ایک خالص کشمیری نام ہے۔ کشمیر کی رومان پرور وادی سے اردو قاری کا بھرپور تعارف کرشن چندر کروا چکے ہیں۔ کشمیر اور کہانی کے ذکر کے ساتھ ہمارے ذہن میں ''پورے چاند کی رات'' کی یادیں روشن ہو جاتی ہیں کہ رات اور چاند کی وادی کشمیر میں یکجائی رومان کو شدید رومانی اور اسرار کو مزید پُر اسرار بنا دیتی ہے۔ یوں ہیروئن کا نام چاندنی نہایت مناسب ہے۔ یہ چاندنی ایک استعارہ بھی ہے اس آئیڈیلزم کا جس سے شاہ جو کی آس اور آرزو لپٹی ہوئی ہے۔ شاہ جو کے وجود پر چاندنی چھائی ہوئی ہے۔ شاہ جو ایک uprooted کشمیری ہے اس سے اس کی زمین کھو چکی ہے۔ جو کشمیر قاری کے لئے جنت نظیر ہے وہ شاہ جو کی اپنی فردوسِ گمشدہ ہے۔ افسانے میں وہ اپنی گم شدہ جنت کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ یہ تلاش اکیلے شاہ جو کی نہیں اس کی بیوی چاندنی بھی اس میں اس کے ساتھ ہے۔ خیر سے چاندنی حمل سے ہے۔ شاہ جو چاندنی کی کوکھ میں پل رہے بچے سے متعلق فکرمند ہے گویا اس تلاش میں آنے والی نسل کو بھی شامل ہونا ہے۔ شاہ جو اور چاندنی جن حالات میں گھرے ہوئے ہیں ان کے پیش نظر تلاش کا مقدّر آنے والی نسل ہی سے وابستہ معلوم ہوتا ہے اور درپیش حالات ایسے سنگین ہیں کہ آنے والی نسل کا معرضِ وجود میں آنا ہی معرضِ خطر میں پڑا ہوا ہے۔ اِن حالات کی ان فسادات سے بھی تعبیر کی جاسکتی ہے جن سے بھارتی مسلمان ۴۷ کے بعد مسلسل دوچار رہا ہے۔ حالات کے بیان میں ابہام کارفرما ہے لیکن افسانے کا اختتام بغیر کسی ابہام کے بہت واضح طور پر اس ضمن میں صورتحال کو بیان کرتا ہے:

''کیا مری چاندنی — ماضی بن گئی —!''

''اور آنے والا بچہ کھو گیا — !!؟؟''

''اور میں یہاں کیا کر رہا ہوں — ؟''

شاہ جو کو زمین گھومتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔
''نہیں چاندنی نہیں۔تم نے دھوکہ کیا— نہیں...نہیں...نہیں...''
شاہ جو لڑکھڑا کر گرتا ہے۔
• پورا منظر دھول دھوئیں اور گرد سے بھرا ہوا ہے اور چاروں طرف زمین لال رنگ سے رنگی ہوئی ہے۔
مرد خاموش ہے۔
اور عورت درخت کے نیچے بے خبر پڑی ہوئی ہے۔''

کہانی کی ماجرائی کیفیت کی تفصیل اِسی اختتام کی متقاضی تھی کہ مستقبل کے بے نور ہونے سے قبل ماضی کا تجربہ، حال کا ساتھ چھوڑ چکا ہے۔

چاندنی غصے سے بھری ہوئی ہے۔تیز آواز سے شاہ جو سے کہتی ہے۔
''کیا تمہیں صرف میرا بچہ ہی نظر آ رہا ہے— وہ بچہ— بھاگ رہا ہے۔دیکھو اس کے پیر لڑکھڑا رہے ہیں...وہ دیکھو عورت کی سانس پھول رہی ہے۔زار و قطار رو رہی ہے۔اس کا پیٹ آہستہ آہستہ کم ہوتا نظر آ رہا ہے۔''
شاہ جو— ''نہیں چاندنی تم اپنے پیٹ کو دیکھو، کتنا بھرا بھرا لگ رہا ہے۔تم چاند جیسا لڑکا جنم دوگی۔''
چاندنی— ''شاہ جو! ذرا سمجھنے کی کوشش کرو!''
شاہ جو— ''کیا کہا؟''
چاندنی— ''میری آنکھ— ہاں میری بینائی تیز اور تیز ہے۔زندہ ہے۔وہ بوڑھا بھی زندہ ہے۔زمین پر لیٹا ہوا ہے۔''
شاہ جو— ''چاندنی تم ہوش میں تو ہو نا۔''

چاندنی— ''شاہ جو! میں پوری طرح ہوش میں ہوں۔ وہ بوڑھا بے دم ہو گیا ہے۔تم اس کے لئے پانی تلاش کر کے لے آؤ، درخت کے نیچے۔''

درخت ساکت، دھول دھواں اور گرد چاروں طرف۔

''چاندنی تم کہاں ہو—؟ درخت کہاں ہے؟

کہیں نہیں، دیکھ میں آیا ہوں، پانی لایا ہوں۔

مگر وہ بوڑھا—!

اور وہ عورت—!!

اور وہ بچہ—!!!''

کہانی کے اس موڑ پر قاری کو احساس ہوتا ہے کہ حال کی لایعنیت نیز بے نور مستقبل اور بے دم ماضی کے پیش نظر شاہ جو اور چاندنی کے ہاتھوں سے وقت کی ریت نکل چکی ہے۔

شاہ جو کشمیر/کشمیریت کا حال ہے جو پوری طرح بے بس اور مایوس ہے۔ اس کا ماضی اس سے چھن چکا ہے اور مستقبل کھو چکا ہے۔ اُسے اس کی دھرتی سے بے دخل کر دیا گیا ہے اور اب وہاں سیاست نے بازی جمائی ہے۔

لِنڈا ویٹنک نے حمید سہروردی کے فن کی جن خصوصیات کی نشاندہی عقب کا دروازہ کی اشاعت سے قبل کی تھی ان کا اطلاق عقب کا دروازہ اور اس کی اشاعت کے بعد حمید سہروردی کے آج تک کے فن پاروں پر کامیابی سے کیا جا سکتا ہے کہ فن کار نے تخلیقی سفر کے آغاز ہی میں اپنے تخلیقی محاورے کو پا لیا تھا۔ زیرِ بحث کہانی البتہ استثنائی حیثیت رکھتی ہے کیوں کہ:

(۱) کہانی کا موضوع یا سیاق مذہب ہے، نہ ہی ذات اور کائنات کا کوئی مسئلہ۔

(۲) کہانی کا اصل کردار ایک ایسی ہنگامی صورتحال سے دوچار ہے جس میں ہیرو، سماجی اکائی کی حیثیت سے معاشرے کے دیگر افراد سے باہمی تفاعل کے قابل نہیں رہتا۔ لہٰذا کسی فرد سے رشتہ جوڑنے یا مجموعی طور پر نوعِ انسانی سے کسی قسم کے پُر اسرار یا غیر واضح رشتے کی استواری کے احساس کے پائے جانے کے امکانات معدوم ہو جاتے ہیں۔

(۳) ہیرو کے سروکار رومانی نہیں خالص ارضی ہیں۔
اور وہ خالص ارضی رشتوں کی بقا کا خواہشمند ہے۔
اس خواہش میں کسی رومان یا اسرار کا شائبہ نہیں پایا جاتا۔

(۴) مرکزی کردار یکہ و تنہا نہیں۔ وہ واحد غائب بھی نہیں کہ اس کی اپنی شناخت نہ ہو۔ وہ اپنی بھرپور شناخت کے ساتھ جیتے جاگتے زندہ کردار (چاندنی) کے کندھے سے کندھا ملا کر جہادِ زندگانی میں شریک ہے اور اپنی بساط بھر حالات سے لوہا لے رہا ہے۔

یہ حمید سہروردی کا پہلا افسانہ ہے جس میں ان کے یہاں سماجی سروکار کا مظاہرہ ہوتا ہے اور وہ ابہام سے کچھ ہٹ کر شفاف بیانیہ کی طرف پیش قدمی کرنے پر مائل نظر آتے ہیں۔ مرکزی کردار کو درپیش سنگین صورتحال کے بیان پر ابہام کی چادر کی شکل میں ہم جدیدیت کے اثرات کو اس افسانے پر سایہ فگن دیکھتے ہیں۔ سماجی سروکار میں سیاسی بصیرت سے کام نہ لیتے ہوئے محض انسانی دردمندی سے واسطہ رکھنے میں جدیدیت ہی کے اثرات کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔

اپنی نہاد کے اعتبار سے سماجی سروکار کے حامل اِس افسانے میں حمید سہروردی نئے تخلیقی محاورے کو کامیابی کے ساتھ برتنے کی قدرت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ حمید سہروردی کے تخلیقی سفر کا بالکل ابتدائی دور ہے اور یہ افسانہ فکشن کے اُس

اسلوب کا علمبردار ہے جس نے جدیدیت کے زوال کے بعد/ ساتھ اُردو میں رواج پایا ہے۔

آج فکشن کے اس اسلوب کو کامیابی کے ساتھ برت کر اپنی تخلیقی شناخت قائم کرنے والوں کی فہرست میں حمید سہروردی کہیں نظر نہیں آتے۔ حمید سہروردی نے اس ایک افسانے کے بعد اس اسلوب میں طبع آزمائی کیوں نہیں کی؟ کیا اِس افسانے کا خلق ہونا ایک ایسا استثنائی تخلیقی وقوعہ تھا جس پر خود فن کار کو بہت کم اختیار ہوتا ہے؟ یہ سوال بہت اہم ہیں اور دلچسپ بھی لیکن اِن کے جواب کوئی نقاد تو کیا خود حمید سہروردی بھی نہ دے پائیں گے کہ فن کے اسرار فن کار کی ذات سے کہیں زیادہ گہرے ہوتے ہیں!

ہری کیرتن

جوگندر پال

''نہیں بڑی بہو''۔ جب سے بڑے بابو کے پتا کا دیہانت ہوا تھا وہ بھی ان کے مانند اپنی بیوی کو بڑی بہو کہہ کر بلانے لگا تھا۔

''تم سمجھتی کیوں نہیں۔''

''اس میں سمجھنے کی کیا بات ہے؟'' بڑی بہو سوئیٹر بنتے ہوئے وہاں سے جانے کے لئے اٹھ کھڑی ہوئی۔ ''جا کہاں رہی ہو بیٹھی رہو؟'' بڑی بہو پھر اپنی جگہ بیٹھ گئی۔

''ہر ایک کی برائی کرتے رہتے ہو سبھی ایسے ہوتے تو دنیا اب تک ڈھے چکی ہوتی۔''

''ڈھے چکی ہے بڑی بہو!''

''ڈھے چکی ہے تو پھر میں اور تم یہاں پر کیوں کر کھڑے ہیں؟'' کھڑے کہاں ہیں؟ بیٹھے ہوئے ہیں۔'' بڑی بہو کو ذرا سا احساس ہوا کہ بڑے بابو آج اپنی طرح کیوں نہیں دکھ رہا، مگر پھر وہ اپنا سر جھٹک کر مسکرانے لگی۔ ہر کوئی اپنی طرح ہی تو دکھتا ہے۔ اسی اثناء میں اس کی نظر سامنے کی دیوار پر اپنے سسر مرحوم کی تصویر پر جا ٹکی جب سے بڑے بابو ساٹھ سے اوپر ہوا تھا اس میں گویا یہی تصویر چلنے پھرنے لگی تھی۔ بڑی بہو! ویسی ہی آواز اور وہی چاپ! -میرا گرم پانی غسل خانے میں رکھ دیا؟ -ہاں

پتا جی۔ بڑے بابو! ''ارے'' بڑے بابو اپنی بیوی سے مخاطب تھا۔

''میری طرف دیکھتے ہوئے تمہاری نظر کیوں پھٹ گئی ہے؟'' بڑی بہو گویا بڑے بابو کے چہرے پر آنکھیں پھیر لینے کی بجائے بدستور اپنے سسر کی تصویر پر ٹکٹکی باندھے ہوئے تھی اس کی موت کے بعد وہ اکثر اکیلے میں پہروں اس کی تصویر پر نظر گاڑے بیٹھے رہتی یا پھر تصویر سامنے نہ بھی ہو وہ اس کے خیال میں گم ہوتی۔ مگر وہ چڑی سی رہتی تھی کہ بڑے بابو ہو بہو پتا جی ہی کیوں معلوم ہونے لگا ہے۔

''میں نے تم سے کئی بار کہا ہے بڑے بابو پتا جی کے جیسے کپڑے مت پہنا کرو۔''

''کیوں اس پہناوے میں کیا برائی ہے؟''

''برائی تو نہیں تم نرے پرے پتا جی ہی لگنے لگے ہو۔''

''تو پھر کیا تمہارا باپ لگوں؟'' بڑے بہو کی آنکھیں بدستور اپنے شوہر کی جھریوں میں الجھی ہوئی تھیں اور وہ بے چین سی ہونے لگی تھی کہ بڑے بابو آج پتا جی کے مانند بھی نہیں دکھ رہا۔

''اتنی بری طرح گھور گھور کر کیوں دیکھ رہی ہو؟'' بڑے بابو اپنی بیوی سے پوچھ رہا تھا۔ ''کیا میں تمہیں کوئی اور لگ رہا ہوں؟''

''نہیں!'' بڑی بہو گھبرا کر سویٹر کی طرف متوجہ ہو گئی۔

''میرے ساتھ کبھی بیٹھ جاتی ہو تو یہی معلوم ہوتا ہے، اٹھنے کو بے تاب ہو رہی ہو''۔

''نہیں تو!'' وہ اور زیادہ گھبرا کر سویٹر پر اپنی انگلیاں تیز تیز چلانے لگی۔

''تم اپنے ساتھ بیٹھنے کو کہتے ہو تو مجھ میں نئی جان پڑ جاتی ہے''۔

''تو پھر میری باتوں پر ہمیشہ مٹی کیوں جھاڑ دیتی ہو؟''

''میں تو یہ کہتی ہوں لوگوں کی اچھی باتیں بھی کیا کرو۔'' بڑی بہو نے ساری عمر دم سادھے ہی گذاری تھی مگر چند سال پہلے اس کا منہ جو ایک بار کھل گیا تو اس کے بولوں کے ساتھ اندر ہی اندر تھما ہوا دھواں بھی چھوٹنے لگا، تاہم اس وقت وہ بڑے بابو سے ڈھیلے ڈھیلے بولنا چاہ رہی تھی ''لوگ بھی اچھے ہم بھی اچھے۔''

بڑے بابو ہنسنے لگا۔ ''مجھے ست نارائن کی کتھا نہیں سنانا ہوتی، باتیں کرنا ہوتی ہیں۔''

''تو پھر باتیں ہی کیا کرونا۔'' بڑی بہو نے اپنے دھوئیں کو بہت روکا، مگر وہ اس کا منہ کھلا پا کر چھوٹ ہی گیا۔

''جس کے بارے میں بھی بات کرتے ہو اس میں کیڑے ڈالنا کیوں شروع کر دیتے ہو؟'' بڑے بابو شائد اپنے غصّے پر قابو پانے کے لئے اپنے بستر پر ہاتھ گھما کر سگریٹ اور ماچس ڈھونڈنے لگا۔ ''یہ ہے!'' سگریٹ نکال کر وہ اسے سلگانے لگا تو بڑی بہو گویا ہوئی۔ ''ابھی ابھی تو پیا ہے، کیوں سینا جلا رہے ہو؟''

''اپنا ہی جلا رہا ہوں، تمہارا تو نہیں۔'' بڑے بابو کھانسنے لگا۔

''میں تمہیں کئی بار بتا چکا ہوں بڑی بہو، میرا سینہ سگریٹ وگریٹ سے نہیں جلتا، میرا سینہ تمہاری باتوں سے جلتا ہے۔''

''ہے بھگوان، سن رہے ہو؟'' سوئیٹر پر نظر پڑ جانے پر بڑی بہو کو اچانک خیال گذرا کہ پیٹھ زیادہ چوڑی ہو گئی ہے اور وہ سب کچھ بھول کر بڑے بابو کے بستر پر چلی آئی اور سوئیٹر کی پیٹھ کو بڑے بابو کی پیٹھ پر پھیلا دیا۔

''ہلو نہیں بڑے بابو، ذرا سیدھے ہو کے بیٹھو۔ تم سے ڈیوڑھا چوڑا ہو گیا ہے۔'' بڑے بابو غصے کے باوجود ہنسے بغیر نہ رہ سکا، ''تم نے ساری عمر یہی تو کیا ہے، میری برائیوں کو دگنا تگنا چوڑا کر کے دکھاتی رہتی ہو۔''

''تم۔'' ''چلو چھوڑ دو سوئیٹر کو، اور سامنے بیٹھ کر میری بات سنو۔''

''تم بولتے جاؤ پیچھے بیٹھ کر کان بند تو نہیں ہو جاتے۔''

''میں تمہیں اسی لئے برا لگتا ہوں کہ سدا میری پیٹھ پر اپنے کان کھڑے رکھتی ہو۔ میر سامنے بیٹھ کے مجھے سنو تو تمہاری سمجھ میں بھی آؤں۔'' بڑی بہو نے پھر اپنے شوہر کے سامنے کی کرسی سنبھال لی اور اس کی طرف سر اٹھا کر کہنے لگی بولو! مگر اس سے پہلے کہ وہ اپنا منھ کھولے بڑی بہو کی نظر پھسل گئی اور وہاں اس نوجوان کی بے واسطہ سی صورت دکھلائی دینے لگی جس سے اس کا نیا نیا بیاہ ہوا تھا۔ اور جوان دنوں کسی اور شادی شدہ اوباش عورت کے عشق میں گرفتار تھا اور سارا وقت اسی کی رفاقت میں بتایا کرتا تھا۔

بڑی بہو۔ اس کی مرحوم ساس نے اسے بتایا تھا۔'' ہم تو ہار گئے ہیں جیسے بھی بنے، ستی ستیا بن کے اب آپ ہی اپنی چیز سنبھال لو۔'' بڑی بہو کو معلوم ہوا تھا کہ اس کے ماں باپ نے شادی کے نام پر اسے بن باس پر ڈھکیل دیا ہے اور اس کا مرد اسے ریچھوں اور بھیڑیوں کی راہ پر سوتے میں اکیلا چھوڑ کر نہ جانے کہاں غائب ہو گیا ہے، اس کے ساتھ وہ جنگلی کانٹوں کو بھی چوم چوم کر گذار دیتی مگر اس کے بغیر وہ اس جنگل میں کہاں ماری ماری پھرے؟ اسے تو اجودھیا کا راستہ بھی نہیں معلوم۔ بڑی بہو اجودھیا پہنچ تو گئی پر کیا فائدہ؟ یہاں پہنچتے پہنچتے یہاں سے بھی روانگی کا وقت سر پر آ کھڑا ہوا تھا۔ بڑے بابو کی آنکھ اس وقت کھلی جب اس کی نظر کمزور پڑ چکی تھی، کیا پتہ بڑھیا کا انتم سنسکار کرتے ہوئے اس کی آتما کو بڑی نیک نیتی سے نرک کی راہ پر ڈال دے، اس لئے کچھ بھی ہو جائے بڑی بہو پوجا پاٹھ سے کبھی نہ چوکتی تھی۔ یہ جنم بگڑا سو بگڑ گیا، کیوں نہ اب بھگوان کے چرنوں میں اپنا سدا کا جیون پراپت کرلوں۔'' ہہ ہاہہ۔ ہہ!'' بڑے بابو اس پر ہنسا کرتا۔

''سدا کیوں جینا چاہتی ہو، بڑی بہو؟''

''اپنے من بھاتا ابلے ہوئے آلو کھائے جانے کے لئے؟ میری خواہش تو بس یہ ہے اب نہ ہونے کے مزے لوٹنے کی نوبت آجائے۔''

بڑی بہو نے اپنے شوہر کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا تھا۔ ''کچھ اچھا کرتے نہیں۔ کم سے کم برا بھی نہ بولو۔''

''میں نے جیسا بھی کچھ کیا ہے اس سے مجھے زیادہ سے زیادہ نقصان پہنچا ہے۔'' بڑی بہو سوچ رہی تھی اسے کیا نقصان پہنچا ہے؟ سارا نقصان تو مجھے ہی پہنچا ہے پر نقصان کیا اور فائدہ کیا؟ جو ہوا وہ بیت گیا۔ اور جو میں چاہتی تھی وہ ہوتا تو بیت جاتا۔ نہیں! ۔اس نے سر جھٹک کر اپنے آپ کو سمجھایا ۔ میں فائدہ میں ہی رہی ہو۔ جیون نیّا ڈگمگ ڈگمگ کنارے پر لگے تو جینا سچ مچ کا معلوم ہوتا ہے یقین نہ آئے تو ذرا سا سر موڑ کر وہ سب کچھ ایک ہی پل میں پھر سے جی لو جسے جیتے جیتے عمر بیت گئی۔ تیری مہما اپرم پار ہے بھگوان۔ بڑی بہو نے سوئٹر ایک طرف ڈال کر دوپٹے سے سر ڈھانپ لیا اور دونوں ہاتھ باندھ کر بولی۔ ہری اوم! ہری اوم! ۔بڑے بابو ہنسنے لگا۔

''ہری اوم کا جاپ کر رہی ہو بڑی بہو یا میرے ساتھ باتیں؟ کئی بار کہہ چکا ہوں یا تو ادھر اپنے بھگوان کی طرف ہو کے بیٹھا کرو یا پھر پوری کی پوری ادھر میری طرف۔''

''میں پوری ہوں کہاں، بڑے بابو؟ بڑے بابو نے پھر اس کا سوئیٹر ہاتھ میں لے لیا۔ پوری ہوتی تو ساری زندگی تم مجھ سے کھنچے کھنچے کیوں رہتے؟ میرا بھگوان جانتا ہے۔'' بڑے بابو نے اسے ٹوک دیا۔ ''تمہارا بھگوان! ۔سنو بڑی بہو، تم ہمیشہ اپنے بھگوان کے اور میرے بیچ جگہ بنا کے بیٹھتی ہو اور تمہارا بھگوان تم سے مخاطب ہوتا ہے تو تمہارا منہ میری طرف ہوتا ہے اور میں کچھ کہہ رہا ہوتا ہوں تو اس کی طرف۔ اسی لئے

میں کہتا ہوں کہ یا تو پوری کی پوری ادھر۔"

"ارے بڑے بابو!" بڑی بہو اپنے خاوند کا میلا میلا چہرہ ممتا بھری آنکھوں سے پوچھنے لگی۔

"اگر میں پوری کی پوری ادھر کو ہو لی تو بولو ادھر میں اپنی ساسومیا کو کیا جواب دوں گی؟ وہ تو بھگوان کے دروازے پر ہی میرے کندھے پکڑ کر پوچھے گی۔ میرے بیٹے کو چھوڑ آئی ہو؟ میں نے تم سے پرن لیا تھا تم اسے سنبھال کر رکھو گی۔ بولو بڑے بابو۔"

بڑے بابو پگھل سا گیا۔ "میں کون سا ہیرا پنا ہوں جو مجھے سنبھال سنبھال کر رکھو گی؟"

"ایک کوڑی کے بھی ہو پر میرے اپنے تو ہو۔ اور ساری زندگی کھو کر اب کہیں ہاتھ آئے ہو۔"

"دیکھو بڑی بہو! میں کوئی لوٹ کا مال نہیں جو تمہارے ہاتھ آ گیا ہوں۔ کوئی کسی کا نہیں ہوتا۔"

"ارے برے کام تو چھوڑ ہی چکے ہو۔" بڑی بہو نے ملتجیانہ کہا۔ "اب برے بول بھی چھوڑ دو، بولو کوئی کسی کا نہیں ہوتا تو میں ہر دم تمہاری خدمت میں کیوں لگی رہتی ہوں۔"

"جاؤ اب۔ بڑی بہو میری طبیعت ٹھیک نہیں۔ میں آرام کروں گا۔"

"طبیعت تو تمہاری ہمیشہ خراب رہتی ہے۔"

"شکر کرو خراب رہتی ہے ورنہ تمہارے ہاتھ کیوں آتا؟" بڑی بہو سویٹر کی پیٹھ دونوں ہاتھوں میں لٹکا کر سوچ رہی تھی ذرا سی اور چھوٹی کر لوں تو پتا جی پر یہ ماپ بالکل فٹ بیٹھتا۔ پھر وہ اپنے آدمی کے پشت کا جائزہ لینے لگی۔ "ارے بڑے بابو کی

بھی ہو بہو وہی پیٹھ نکل آئی ہے۔ بڑے بابو کی بات کا جواب دینے سے پہلے اس نے ایک ٹھنڈی سانس بھری۔ ''کیا کہہ رہے تھے تم -بڑے بابو؟ میرے ہاتھ تو ابھی ویسے ہی خالی ہیں اس نے سویٹر کر گود میں ڈال لیا۔ اور اپنے خالی ہاتھ اس کی طرف بڑھا دیئے۔ ''دیکھو!'' مانو اسے خیال آیا ہو کہ شائد وہ بے چین ہو کر اس کے ہاتھ اپنے ہاتھوں میں لے لیگا مگر بڑے بابو نے بے خیالی میں اس کی ہتھیلی میں اپنے سگریٹ کی راکھ جھاڑ دی۔ ''میری بات تو بیچ میں ہی رہ گئی۔''

''تو کیا ہوا؟'' بڑی بہو نے پھر سویٹر ہاتھوں میں لے لیا۔ ''کسی بھلے مانس کی برائی ہی تو کر رہے تھے۔''

''نہیں، سنو'' بڑی بہو نے ناراضگی جتانے کے لئے اس کی طرف دیکھا تو اسے محسوس ہوا گویا وہ اسے وہاں پالینے کی بجائے اس کی آنکھ پیشانی یا ناک میں اسے ڈھونڈ رہی ہے، بڑے بابو آج یہ کیا آنکھ مچولی کھیل رہا ہے؟ دیکھتے ہی دیکھتے چہرے سے اچانک کہیں غائب ہو جاتا ہے۔ اس نے ڈھیلی پڑ کر کہا۔ ''تھکے ہوئے لگ رہے ہو سو جاؤ۔''

''نہیں میں تھکا ہوا نہیں ہوں'' وہ اپنی انگلیوں میں جلتا ہوا سگریٹ کا ٹکڑا ایش ٹرے میں بجھا کر ایک اور سگریٹ سلگانے لگا۔

بڑی بہو نے اس کے ہونٹوں سے سگریٹ جھپٹ لیا۔ ''میں تمہیں اور سگریٹ نہیں پینے دوں گی'' وہ ڈر رہی تھی کہ بڑے بابو غصے سے دیوانہ ہو کر چیخنا شروع نہ کر دے مگر اسے ہنستے ہوئے پا کر اس کا ڈر اور گہرا ہو گیا۔ بڑے بابو کو ہو کیا گیا ہے؟ اس نے اور ڈھیلی ہو کر سگریٹ اس کی طرف بڑھا دیا۔ ''لو پی لو''۔ بڑے بابو نے بدستور ہنستے ہوئے سگریٹ لے لیا اور اسے سلگا کر کہنے لگا۔ ''جس شخص کے بارے میں بتا رہا ہوں تمہیں کیا پتہ وہ کتنا خراب کتنا خطرناک ہے؟''

''خراب اور خطرناک ہوگا تو اپنے لئے ہمیں کیا؟'' پھر اس نے آنکھیں جھپک کر خوف آمیز تعجب سے اس سے پوچھا۔ ''تمہارا رنگ زرد کیوں پڑتا جارہا ہے؟ گرم گرم دودھ لاؤں؟ سگریٹ پہ سگریٹ پھونکے جارہے ہو- لاؤں؟''

''نہیں!'' اس نے اتنی مانوس سختی سے جواب دیا کہ بڑی بہو کو وہ پھر اپنی آواز سے برآمد ہو کر پھڑ پھڑاتے ہونٹوں پر عین بین دیکھنے لگا۔

بڑی بہو نے اطمینان سے سانس چھوڑ کر کہا۔ ''ہری اوم'' ''میں اسے پیدائش سے جانتا ہوں۔''

''کیسے؟'' بڑے بابو چڑ سا گیا مگر اپنے آپ پر قابو پا کر بولا۔ ''اسے جس کی بات کر رہا ہوں اور کیسے؟ مجھے یقین ہے اس شخص کے بیج میں ہی کھوٹ تھا۔''

''چھی چھی! ایسے برے بول مت بولو بیج سے سالم شکل پھوٹ آئے تو وہ کھرا ہی ہوتا ہے۔'' بڑی بہو کی گود سدا ویران رہی، اس نے سر ہلا کر سوچا، اپنا مرد وا ہی کبھی میری کوکھ تک نہ اترا تو میرا کیا دوش؟

''مگر میں جانتا ہوں وہ نرا کھوٹا ہے۔'' بڑے بابو کے ہونٹوں کو نفرت اور ناراضگی سے پھڑکتے پا کر بڑی بہو کو اس پر ترس آنے لگا۔ اس نے اپنی کرسی اس کے قریب گھسیٹ لی اور بولی۔ ''اوروں سے اتنی نفرت کر کے کیوں اپنی زندگی میں زہر گھولتے رہتے ہو''۔

''تم ہی بتاؤ کوئی اتنا بے حس بھی ہوتا ہے۔ ماں گھر میں دم توڑ رہی ہے اور بار بار اسے پکارے جا رہی ہے اور وہ باہر کسی چنڈو خانے میں رنگ رلیاں منا رہا ہے۔ میں نے اسے کئی دفعہ کہا جاؤ! تمہاری ماں بیمار ہے۔ وہ ہر دفعہ ہنس کر ٹال جاتا۔ ماں تو اب ہر وقت بیمار رہتی ہے۔ میں کیا کروں؟''

''تم وہاں اس کے ساتھ کیا کر رہے تھے؟''

"جھک مار رہا تھا۔ تمہیں میری اور اپنی پڑی رہتی ہے بڑی بہو بات تو کسی اور سسرے کی ہو رہی ہے۔ ذرا سوچ کر بتاؤ ایسے آدمی کو تم کھرا کہو گی یا کھوٹا؟"

"لیکن اس کی ماں تو چل بسی کیا اسے کھوٹا کہہ کر تم اس بیچاری کو واپس لا سکتی ہو؟" ہوا کا جھونکا اسے اپنے پیچھے اڑا لے گیا۔ "ہائے اگر ہم اپنا سب کچھ گنوا کر اپنی ماں کو واپس لا سکیں بڑے بابو تو ایک اسی کو لے آئیں۔" وہ پلو سے اپنی ڈبڈبائی آنکھیں صاف کرنے لگی۔

"میں تو کب کی اسی کے پاس ڈیرے جا ڈالتی پر کیا کروں؟ وچن بندھت ہوں کہ اس کے بعد تمہیں سنبھال کر رہوں گی۔"

"ہاں تم بھی تو میری ماں ہی ہو" بڑے بابو کا لہجہ ٹیڑھا سا ہو گیا۔ "اسقدر بگڑے ہوئے بچے کو گود میں لئے سنبھالے پھرتی ہو۔ بتاؤ سنبھال پائی ہو؟ میں نے بھی اس ظالم کو بہت سنبھالنا چاہا پر کون کسی سے سنبھلتا ہے؟ اس شخص نے ساری عمر میری نہ سنی۔"

"وہ ہے کون؟ مر چکا ہے یا ابھی زندہ ہے؟ مر چکا ہے مگر بے خبری میں جئے جا رہا ہے بڑی بہو۔"

"تمہاری باتیں میری سمجھ میں نہیں آتیں۔" بڑی بہو اس کی پیٹھ کا جائزہ لے کر سویٹر کو چوڑا کر کے دیکھنے لگی۔ "اس میں سمجھنے کی کیا بات ہے؟ زندہ ہوتا تو کچھ تو سوچتا۔ اسے تو صرف اپنے عیش و آرام سے غرض تھی، اپنی بیوی کے زیور چرا چرا کر بازاری عورتوں میں بانٹتا پھرتا تھا۔ ٹھیک ہے بھائی جو من میں آئے کرتے رہو۔ تمہیں کون مائی کا لعل روک سکتا ہے؟ بڑی بہو کوئی گولی ولی ہے؟ میرے سر میں بہت درد اٹھنے لگا ہے۔" بڑی بہو جی ہی میں اپنے گمشدہ زیوارات کا حساب لگا رہی تھی۔ وہ ہڑبڑا کر اٹھی۔ "ابھی لاتی ہوں۔"

بڑے بابو بستر پر لیٹ گیا اور ابھی پوری طرح سیدھا بھی نہ ہوا تھا کہ بڑی بہو گولی اور پانی لے کر آ گئی۔ ''یہ لو'' پانی کے ساتھ گولی حلق سے اتار کر وہ پھر لیٹ گیا۔ بڑی بہو نے بھی کرسی سنبھال کر سویٹر بننا شروع کر دیا۔

''اس شخص کی بیوی بے وقوف تھی جو اسے قابو میں نہ لا سکی۔ وہ پرائی عورتوں کے پیچھے بھاگتا تھا نا؟ وہ بھی پرائی بن جاتی تو وہ اس کے بھی پیچھے پیچھے دم ہلاتا پھرتا۔ موٹی سی بات ہے مورکھ کی کھوپڑی میں ہی نہ آئی۔ پر نہیں آگے سنو، ایک رات کو کیا ہوا کہ اس نے اچانک اپنی بیوی اور باپ کو سر جوڑے دیکھ لیا۔ پہلے تو اس نے مسکرا کر اپنے وسوسے کو ٹال دینا چاہا۔ مگر پھر ان کی تاک میں لگ گیا اس کی بیوی اتنی ڈھل چکی تھی کہ اب اس کا بوڑھا سسرا ہی اس پر ڈورے ڈالتا تو ڈالتا۔''

''کیا مطلب؟'' بڑی بہو کے دل میں تھما ہوا دھواں اس کی منہ کی جانب امنڈا چلا آ رہا تھا مگر بڑے بابو کی طبیعت کی ناسازی کے باعث وہ اسے اندر ہی اندر بجھانے کا جتن کر رہی تھی۔

''مطلب یہ کہ اس کے نزدیک اس کی بیوی اس کے باپ کی بیوی بن چکی تھی۔ اس کی ماں کو مرے ایک مدت ہو چکی تھی اور وہ اکثر گھر سے باہر رہنے لگا تھا سو اسے یقین ہو گیا دونوں نے موقع کا خوب فائدہ اٹھایا ہے۔'' بڑی بہو نہ معلوم اس کی بات پر چونکی یا اس کے چہرے میں اٹھتی ہوئی آندھی سے ''ٹھیک تو ہو؟ تمہیں تمہیں کیا ہو رہا ہے؟ کچھ ہو تو رہا ہے۔ کیا پتہ، کیا؟ لگتا ہے جیسے اپنے آپ کو اپنے وجود سے باہر ڈھور رہا ہوں۔''

''ارے یہی تو میں کہہ رہی ہوں۔ اتنی سی دیر میں کئی بار مجھے لگا تم بڑے بابو نہیں ہو۔'' بڑی بہو کی سلائیاں بڑے بابو کے سویٹر پر تیز تیز چلنے لگیں۔

''ہائے میں کیا کروں؟ ڈاکٹر کو بلاؤں!''

''نہیں یہی بیٹھی رہو۔'' اس نے بڑی بہو کی طرف پہلو بدل لیا'' فکر نہ کرو۔''

'' کیسے فکر نہ کروں؟ کیوں کسی پر شک کر کے اپنی صحت اور سکھ برباد کرتے رہتے ہو؟'' بڑے بابو نے بے چینی محسوس کر کے اٹھنا چاہا مگر لیٹے لیٹے بستر کے کنارے کہنی جما کر گال کو ہتھیلی پر ٹکا لیا۔'' ایک اپنی شکی عادت سے نجات حاصل کر لو بڑے بابو تو مہاتما بن جاؤ۔''

'' اور مہاتما بن کے کیا کروں؟''

'' ہری کیرتن اور کیا؟''

'' ہہ ہا۔ ہہ!'' ہنستے ہنستے بڑے بابو کا چہرہ گویا لال آندھی میں اچھلنے لگا، بڑی بہو خوفزدہ ہو کر اس کی طرف دیکھنے لگی۔

'' میں ایک اور سگریٹ پی لوں بڑی بہو؟''

'' بے چینی محسوس کر رہے تو پی لو۔'' بڑے بابو نے بستر پر سگریٹ اور ماچس ڈھونڈنے کے لئے ہاتھ گھمایا'' مل گیا'' سگریٹ سلگا کر وہ پھر بڑی بہو کی طرف متوجہ ہو گیا۔'' تم ٹھیک کہتی ہو، مجھے صرف اب ہری کیرتن ہی کرنا ہے۔ نہیں پہلے تم اس شخص کا پورا قصہ تو سن لو۔'' بڑے بابو نے تھکن کا احساس! اپنا سر تکئے پر رکھ لیا اور سگریٹ کا ایک لمبا کش لیا۔

اس نے اپنی بیوی اور باپ کو کچھ نہ جتایا بس موقع کا انتظار کرتا رہا۔ پھر جب اس کا باپ بیمار پڑ گیا تو وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر اس کی تیمارداری میں جٹ گیا۔ باپ کی بیماری روز بروز بڑھتی جا رہی تھی مگر بوڑھا بہت خوش تھا کہ اس کے مرنے سے پہلے بیٹا اپنی راہ پر تو آ لگا۔ باپ بیٹے کو اٹھتے بیٹھتے دعائیں دیا کرتا مگر بیٹا باپ کو باقاعدگی سے اس کی اصل دوا کی بجائے جھوٹ موٹ کی گولیاں دیتا رہا۔ بڑی بہو سکتے میں آ گئی۔

''بڑے بابو نالی میں یہ کون سی گولیاں گری پڑی ہیں؟''

''کون سی؟ دکھاؤ! یہ کوئی پرانی گولیاں ہیں بڑی بہو۔''

''روؤ مت بڑی بہو۔ آ و میرے گلے لگ جاؤ۔ نہیں روؤ مت۔ میرے بعد میرا بیٹا تمہیں کبھی دکھی نہیں ہونے دیگا۔'' بڑی بہو کی چیخ سے چھت میں شگاف ہو گیا۔

''نہیں۔! نہیں!'' وہ نا معلوم کیا کرنے کے لئے چیختی ہوئی کمرے سے باہر دوڑ گئی۔ نہیں! بڑے بابو کو تادیر اس کی چیخیں سنائی دیتی رہیں۔ اور پھر سناٹا چھا گیا۔ بڑی بہو جب گہری ہوتی ہوئی شام کے وقت بڑے بابو کے کمرے میں لوٹی تو اس کی آنکھیں برسات کی تاروں کی مانند دھیمی دھیمی خشک روشنی خارج کر رہی تھیں۔

''بڑے بابو!'' نم آلودہ تارہ ٹمٹمایا۔ بڑے بابو نے کوئی جواب نہیں دیا۔

''بڑے بابو!'' پھر کوئی جواب نہ پا کر بڑی بہو بجلی کے بٹن کی طرف لپکی۔ بڑے بابو کی آنکھیں کمرے کی اندرونی چھت پر پھٹی ہوئی تھیں۔

''بڑے بابو!'' بڑے بابو نے دھیرے دھیرے اپنی بیوی کی طرف آنکھیں پھیریں اور اس کے ہونٹ ہلنے لگے۔

''بڑی بہو!'' بڑی بہو نے چونک کر اپنے مرد کے چہرے کو اپنی لرزاں آنکھوں میں اٹھا لیا اور چہرے کا پور پور ٹٹولتے ہوئے اس کے من ہی من میں مندر کی گھنٹیاں بجنے لگیں۔

''پتا جی!''

ٹیٹوال کا کتا

سعادت حسن منٹو

کئی دن سے طرفین اپنے اپنے مورچے پر جمے ہوئے تھے۔ دن میں ادھر اور ادھر سے دس بارہ فائر ہو جاتے جن کی آواز کے ساتھ کوئی انسانی چیلنج بلند نہیں ہوتی تھی۔ موسم بہت خوشگوار تھا ہوا خودرو پھولوں کی مہک میں بسی ہوئی تھی۔ پہاڑیوں کی اونچائیوں اور ڈھلوان پر جنگ سے بے خبر قدرت اپنے مقررہ اشغال میں مصروف تھی۔ پرندے اسی طرح چہچہاتے تھے۔ پھول اسی طرح کھل رہے تھے اور شہد کی سست رو مکھیاں اسی پرانے ڈھنگ سے ان پر اونگھ اونگھ کر رس چوستی تھیں۔

جب پہاڑیوں میں کسی فائر کی آواز گونجتی تو چہچہاتے ہوئے پرندے چونک کر اڑنے لگتے، جیسے کسی کا ہاتھ ساز کے غلط تار سے جا ٹکرایا ہے اور ان کی سماعت کو صدمہ پہنچانے کا موجب ہوا ہے۔ ستمبر کا انجام اکتوبر کے آغاز سے بڑے گلابی انداز میں بغل گیر ہو رہا تھا۔ ایسا لگتا تھا کہ موسم سرما اور گرما میں صلح صفائی ہو رہی ہے۔ نیلے نیلے آسمان پر دھنکی ہوئی روئی ایسے پتلے اور ہلکے بادل یوں تیرتے تھے جیسے اپنے سفید بجروں میں تفریح کر رہے ہیں۔

پہاڑی مورچوں میں دونوں طرف کے سپاہی کئی دن سے بڑی کوفت محسوس کر رہے تھے کہ کوئی فیصلہ کن بات کیوں وقوع پذیر نہیں ہوتی۔ اکتا کر ان کا جی چاہتا تھا کہ موقع بے موقع ایک دوسرے کو شعر سنائیں۔ کوئی نہ سنے تو ایسے ہی گنگناتے رہیں۔ پتھریلی زمین پر اوندھے یا سیدھے لیٹے رہتے تھے۔ اور جب حکم ملتا تھا ایک دو فائر کر دیتے تھے۔

دونوں کے مورچے بڑی محفوظ جگہ تھے۔ گولیاں پوری رفتار سے آتی تھیں اور پتھروں کی ڈھال کے ساتھ ٹکرا کر وہیں چپت ہو جاتی تھیں۔ دونوں پہاڑیاں جن پر یہ مورچے تھے قریب قریب ایک قد کی تھیں درمیان میں چھوٹی سی سبز پوش وادی تھی جس کے سینے پر ایک نالا موٹے سانپ کی طرح لوٹتا رہتا تھا۔

ہوائی جہازوں کا کوئی خطرہ نہیں تھا۔ توپیں ان کے پاس تھیں نہ ان کے پاس اس لئے دونوں طرف بے خوف وخطر آگ جلائی جاتی تھی۔ ان سے دھویں اٹھتے اور ہواؤں میں گھل مل جاتے۔ رات کو چونکہ بالکل خاموشی ہوتی تھی اس لئے کبھی کبھی دونوں مورچوں کے سپاہیوں کو ایک دوسرے کی کسی بات پر لگائے ہوئے قہقہے سنائی دے جاتے تھے۔ کبھی کوئی لہر میں آ کے گانے لگتا تو اس کی آواز رات کے سناٹے کو جگا دیتی۔ ایک کے پیچھے ایک بازگشت صدائیں گونجتیں تو ایسا لگتا کہ پہاڑیاں آموختہ دہرا رہی ہیں۔

چائے کا دور ختم ہو چکا تھا۔ پتھروں کے چولہے میں چیڑ کے ہلکے پھلکے کوئلے قریب قریب سرد ہو چکے تھے۔ آسمان صاف تھا۔ موسم میں خنکی تھی۔ ہوا میں پھولوں کی مہک نہیں تھی جیسے رات کو انہوں نے اپنے عطردان بند کر لئے تھے البتہ چیڑ کے پسینے یعنی بروزے کی بو تھی مگر یہ بھی کچھ ایسی ناگوار نہیں تھی۔ سب کمبل اوڑھے سو رہے تھے، مگر کچھ اس طرح کہ ہلکے سے اشارے پر اٹھ کر لڑنے مرنے کے لئے تیار ہو سکتے

تھے۔ جمعدار ہرنام سنگھ خود پہرے پر تھا اس کی راسکوپ گھڑی میں دو بجے تو اس نے گنڈا سنگھ کو جگایا اور پہرے پر متعین کر دیا۔ اس کا جی چاہتا تھا کہ سو جائے، پر جب لیٹا تو آنکھوں سے نیند کو اتنا دور پایا جتنے کہ آسمان کے ستارے تھے، جمعدار ہرنام سنگھ چت لیٹا ان کی طرف دیکھتا رہا...... اور گنگناتے لگا۔

جتی لینی آں ستاریاں والی...... ستاریاں والی...... وے ہرنام سنگھا

ہو یارا بھاویں تیری مہیں وک جائے

اور ہرنام سنگھ کو آسمان پر ہر طرف ستاروں والے جوتے بکھرے نظر آئے جو جھلمل جھلمل کر رہے تھے۔

جتی لے دوں ستاریاں والی...... ستاریاں والی...... نی ہرنام کورے

ہو نارے، بھاویں میری مہیں وک جائے

یہ گا کر وہ مسکرایا پھر یہ سوچ کر کہ نیند نہیں آئے گی، اس نے اٹھ کر سب کو جگا دیا نار کے ذکر نے اس کے دماغ میں ہلچل پیدا کر دی تھی۔ وہ چاہتا تھا کہ اوٹ پٹانگ گفتگو ہو جس سے اس بولی کی ہرنام کوری کیفیت پیدا ہو جائے چنانچہ باتیں شروع ہوئیں مگر اکھڑی اکھڑی رہیں۔ بنتا سنگھ جوان سب میں کم عمر اور خوش آواز تھا، ایک طرف ہٹ کر بیٹھ گیا۔ باقی اپنی بظاہر پر لطف باتیں کرتے اور جمائیاں لیتے رہے۔ تھوڑی دیر کے بعد بنتا سنگھ نے ایک دم اپنی پر سوز آواز میں ہیر گانا شروع کر دی۔

ہیر آکھیا جو گیا جھوٹھ بولیں، کون روٹھڑے یار مناوندائی

ایسا کوئی نہ ملیا میں ڈھونڈ تھکی جہیڑا گیاں نوں موڑ لیاوندائی

اک باز تو کانگ نے کونج کھوئی دیکھا چپ ہے کہ کرلاوندائی

دکھاں والیاں نوں گلا سکھدیاں نی قصے جوڑ جہان سناوندائی

پھر تھوڑے وقفے کے بعد اس نے ہیر کی ان باتوں کا جواب رانجھے کی زبان

میں گایا۔

جیڑے باز توں کانگ نے کونج کھوئی صبر شکر کر باز فناہ ہویا
اینویں حال ہے اس فقیر وانی دھن مال گیا تے تباہ ہویا
کریں صدق تے کم معلوم ہووے تیرا رب رسول گواہ ہویا
دنیا چھڈ اداسیاں پہن لتاں سید وارثوں ہن وارث شاہ ہویا

بنتا سنگھ نے جس طرح ایک دم گانا شروع کیا تھا، اسی طرح وہ ایک دم خاموش ہوگیا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ خاکستری پہاڑیوں نے بھی اداسیاں پہن لی ہیں۔ جمعدار ہرنام سنگھ نے تھوڑی دیر کے بعد کسی غیر مرئی چیز کو موٹی سی گالی دی اور لیٹ گیا۔ دفعۃً رات کے آخری پہر کی اس اداس فضا میں کتے کے بھونکنے کی آواز گونجی۔ سب چونک پڑے۔ آواز قریب سے آئی تھی صوبیدار ہرنام سنگھ نے بیٹھ کر کہا: ''یہ کہاں سے آگیا بھونکو؟''

کتا پھر بھونکا۔ اب اس کی آوز اور بھی نزدیک سے آئی تھی۔ چند لمحات کے بعد دور، جھاڑیوں میں آہٹ ہوئی۔ بنتا سنگھ اٹھا اور ان کی طرف بڑھا۔ جب واپس آیا تو اس کے ساتھ ایک آوارہ سا کتا تھا جس کی دم ہل رہی تھی۔ وہ مسکرایا! ''جمعدار صاحب! میں ہوکمز ادھر بولا تو کہنے لگا، میں ہوں چپڑ جھن جھن!''

سب ہنسنے لگے۔ جمعدار ہرنام سنگھ نے کتے کو پچکارا: ''ادھر آ چپڑ جھن جُھن!''

کتا دم ہلاتا ہرنام سنگھ کے پاس چلا گیا اور یہ سمجھ کر کہ شاید کوئی کھانے کی چیز پھینکی گئی ہے، زمین کے پتھر سونگھنے لگا۔ جمعدار ہرنام سنگھ نے تھیلا کھول کر ایک بسکٹ نکالا اور اس کی طرف پھینکا۔ کتے نے اسے سونگھ کر منہ کھولا، لیکن ہرنام سنگھ نے لپک کر اسے اٹھالیا: ''ٹھہر، کہیں پاکستانی تو نہیں!''

سب ہنسنے لگے۔ سردار بنتا سنگھ نے آگے بڑھ کر کتے کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرا اور جمعدار ہرنام سنگھ سے کہا: ''نہیں جمعدار صاحب چپڑ جھن جھن ہندوستانی ہے۔''

جمعدار ہرنام سنگھ ہنسا اور کتے سے مخاطب ہوا ''نشانی دکھا اوئے''

کتا دم ہلانے لگا۔

ہرنام سنگھ ذرا کھل کر ہنسا: ''یہ کوئی نشان نہیں۔ دم تو سارے کتے ہلاتے ہیں''۔

بنتا سنگھ نے کتے کی لرزاں دم پکڑ لی: ''شرنارتھی ہے بیچارہ!''

جمعدار ہرنام سنگھ نے بسکٹ پھینکا جو کتے نے فوراً دبوچ لیا۔ ایک جوان نے اپنے بوٹ کی ایڑھی سے زمین کھودتے ہوئے کہا: ''اب کتوں کو بھی یا ہندوستانی ہونا پڑے گا یا پاکستانی۔''

جمعدار نے اپنے تھیلے میں سے ایک بسکٹ نکالا اور پھینکا: ''پاکستانیوں کی طرح پاکستانی کتے بھی گولی سے اڑا دیئے جائیں گے۔''

ایک نے زور سے نعرہ بلند کیا۔ ''ہندوستان زندہ باد!''

کتا جو بسکٹ اٹھانے کے لئے آگے بڑھا تھا ڈر کے پیچھے ہٹ گیا۔ اس کی دم ٹانگوں کے اندر گھس گئی۔ جمعدار ہرنام سنگھ ہنسا: ''اپنے نعرے سے کیوں ڈرتا ہے چپڑ جھن جھن...... کھا...... لے ایک اور لے!'' اس نے تھیلے سے ایک اور بسکٹ نکال کر اسے دیا۔

باتوں باتوں میں صبح ہوگئی۔ سورج ابھی نکلنے کا ارادہ ہی کر رہا تھا کہ چار سو اجالا ہو گیا۔ جس طرح بٹن دبانے سے ایک دم بجلی کی روشنی ہوتی ہے، اسی طرح سورج کی شعاعیں دیکھتے ہی دیکھتے اس پہاڑی علاقے میں پھیل گئیں جس کا نام ٹیٹوال تھا۔ اس علاقے میں کافی دیر سے لڑائی جارہی تھی۔ ایک ایک پہاڑی کیلئے درجنوں جوانوں کی

جان جاتی تھی پھر بھی قبضہ غیر یقینی ہوتا تھا۔ آج یہ پہاڑی ان کے پاس ہے، کل دشمن کے پاس، پرسوں پھر ان کے قبضے میں۔ اس سے دوسرے روز وہ پھر دوسروں کے پاس چلی جاتی تھی۔

صوبیدار ہرنام سنگھ نے دوربین لگا کر آس پاس کا جائزہ لیا۔ سامنے پہاڑی سے دھواں اٹھ رہا تھا۔ اس کا یہ مطلب تھا کہ چائے وغیرہ تیار ہو رہی ہے ادھر بھی ناشتے کی فکر ہو رہی تھی۔ آگ سلگائی جا رہی تھی ادھر والوں کو بھی یقیناً ادھر سے دھواں اٹھتا دکھائی دے رہا تھا۔

ناشتے پر سب جوانوں نے تھوڑا تھوڑا کتے کو دیا جو اس نے خوب پیٹ بھر کے کھایا۔ سب اس سے دلچسپی لے رہے تھے جیسے وہ اس کو اپنا دوست بنانا چاہتے ہیں۔ اس کے آنے سے کافی چہل پہل ہو گئی تھی۔ ہر ایک اس کو تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد پچکار کر ''چیتڑ جھن جھن'' کے نام سے پکارتا اور اسے پیار کرتا۔

شام کے قریب دوسری طرف پاکستانی مورچے میں صوبیدار ہمت خان اپنی بڑی بڑی مونچھوں کو، جن سے بے شمار کہانیاں وابستہ تھیں، مروڑ دے کر ٹیٹوال کے نقشے کا بغور مطالعہ کر رہا تھا۔ اس کے ساتھ ہی وائرلیس آپریٹر بیٹھا تھا اور صوبیدار ہمت خان کے لئے پلاٹون کمانڈر سے ہدایت وصول کر رہا تھا۔ کچھ دور ایک پتھر سے ٹیک لگائے اور اپنی بندوق لئے بشیر ہولے ہولے گنگنا رہا تھا۔

چن کتھے گوائی آئی رات وے...... چن کتھے گوائی آئی

بشیر نے مزے میں آ کر آواز ذرا اونچی کی تو صوبیدار ہمت خان کی کڑک بلند ہوئی: ''اوئے کہاں رہا ہے تو رات بھر!''

بشیر نے دیکھا کچھ فاصلے پر وہ آوارہ کتا بیٹھا تھا جو کچھ دن ہوئے ان کے مورچے میں بن بلائے مہمان کی طرح آیا تھا اور وہیں ٹک گیا تھا۔ بشیر مسکرایا اور کتے

سے مخاطب ہو کر بولا:

''چن کتھے گوائی آئی رات وے...... چن کتھے گوائی آئی''؟

کتے نے زور سے دم ہلانا شروع کی جس سے پتھریلی زمین پر جھاڑو سی پھرنے لگی۔

صوبیدار ہمت خان نے ایک کنکر اٹھا کر کتے کی طرف پھینکا: ''سالے کو دم ہلانے کے سوا اور کچھ نہیں آتا۔''

بشیر نے ایک دم غور سے کتے کی طرف دیکھا: ''اس کی گردن میں کیا ہے؟'' یہ کہہ کر وہ اٹھا، مگر اس سے پہلے ایک اور جوان نے کتے کو پکڑ کر اس گردن میں بندھی ہوئی رسی اتاری۔ اس میں گتے کا ایک ٹکڑا پروایا ہوا تھا جس پر کچھ لکھا تھا۔ صوبیدار ہمت خان نے یہ ٹکڑا لیا اور اپنے جوانوں سے پوچھا: ''لنڈے ہیں جانتا ہے تم میں سے کوئی پڑھنا؟''

بشیر نے آگے بڑھ کر گتے کو ٹکڑا لیا: ''ہاں...... کچھ کچھ پڑھ لیتا ہوں۔'' اور اس نے بڑی مشکل سے حرف جوڑ جوڑ کر یہ پڑھا ''چپ...... چپڑ...... جھن...... جھن...... چپڑ جھن جھن...... یہ کیا ہوا؟''

صوبیدار ہمت خان نے اپنی بڑی بڑی تاریخی مونچھوں کو زبردست مروڑا دیا ''کوڈ ورڈ ہوگا کوئی۔'' پھر اس نے بشیر سے پوچھا: ''کچھ اور لکھا ہے بشیرے!''

بشیر نے جو حروف شناسی میں مشغول تھا، جواب دیا: ''جی ہاں...... یہ...... یہ...... ہند...... ہند...... ہندوستانی...... یہ ہندوستانی کتا ہے۔''

صوبیدار ہمت خان نے سوچنا شروع کیا: ''مطلب کیا ہوا اس کا...... کیا پڑھا تھا تم نے...... چپڑ؟''

بشیر نے جواب دیا: ''چیڑ جھن جھن!''
ایک جوان نے بڑے عاقلانہ انداز میں کہا: ''جو بات ہے اسی میں ہے۔''
صوبیدار ہمت خان کو یہ بات معقول معلوم ہوئی: ''ہاں کچھ ایسا ہی لگتا ہے۔''
بشیر نے گتے پر لکھی ہوئی پوری عبارت پڑھی: ''چپڑ جھن جھن ...... یہ ہندوستانی کتا ہے۔''

صوبیدار ہمت خان نے وائرلیس سیٹ لیا اور کانوں پر ہیڈ فون جما کر پلاٹون کمانڈر سے خود اس کتے کے بارے میں بات چیت کی۔ وہ کیسے آیا تھا، کس طرح ان کے پاس کئی دن پڑا رہا پھر ایکا ایکی غائب ہو گیا اور رات بھر غائب رہا۔ اب آیا ہے تو اس کے گلے میں رسی نظر آئی جس میں گتے کا ایک ٹکڑا تھا، اس پر جو عبارت لکھی تھی وہ اس نے تین چار مرتبہ دہرا کر پلاٹون کمانڈر کو سنائی مگر کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔

بشیر الگ کتے کے پاس بیٹھ کر اسے پچکار کر، کبھی ڈرا کر پوچھتا رہا کہ وہ رات کہاں غائب رہا تھا اور اس کے گلے میں وہ رسی اور گتے کا ٹکڑا کس نے باندھا تھا مگر کوئی خاطر خواہ جواب نہ ملا۔ وہ جو سوال کرتا، اس کے جواب میں کتا اپنی دم ہلا دیتا۔ آخر غصے میں آ کر بشیر نے اسے پکڑ لیا اور زور سے جھٹکا دیا، کتا تکلیف کے باعث چاؤں چاؤں کرنے لگا۔

وائرلیس سے فارغ ہو کر صوبیدار ہمت خان نے کچھ دیر نقشے کا بغور مطالعہ کیا پھر فیصلہ کن انداز میں اٹھا اور سگریٹ کی ڈبیا کا ڈھکنا کھول کر بشیر کو دیا: ''بشیرے لکھ اس پر گورمکھی میں...... ان کیڑے مکوڑے میں......''
بشیر نے سگریٹ کی ڈبیا کا گتا لیا اور پوچھا: ''کیا لکھوں صوبیدار صاحب:''
صوبیدار ہمت خان نے مونچھوں کو مروڑ دے کر سوچنا شروع کیا۔ ''لکھ

دے...... بس لکھ دے!" یہ کہہ کر اس نے جیب سے پنسل نکال کر بشیر کو دی۔ "کیا لکھنا چاہیئے؟"

بشیر پنسل کے منہ کو لب لگا کر سوچنے لگا۔ پھر ایک دم سوالیہ انداز میں بولا: "سپڑ سن سن......" لیکن فوراً ہی مطمئن ہو کر اس نے فیصلہ کن لہجے میں کہا: "ٹھیک ہے...... چھپڑ جُھن جُھن کا جواب سپڑ سن سن ہو سکتا ہے...... کیا یاد رکھیں گے اپنی ماں کے سگھڑے۔"

بشیر نے پنسل سگریٹ کی ڈبیا پر جمائی۔ "سپڑ سن سن!"

"سولہ آنے...... لکھ...... سپ...... سپڑ...... سن سن!" یہ کہہ کر صوبیدار ہمت خان نے زور کا قہقہہ لگایا۔ "اور آگے لکھ...... یہ پاکستانی کتا ہے!"

صوبیدار ہمت خان نے گتا بشیر کے ہاتھ سے لیا۔ پنسل سے اس میں ایک طرف چھید کیا اور رسی میں پرو کر کتے کی طرف بڑھا "لے جا یہ اپنی اولاد کے پاس!"

یہ سن کر سب جوان ہنسے۔ صوبیدار ہمت خان نے کتے کے گلے میں رسی باندھ دی۔ وہ اس دوران میں اپنی دم ہلاتا رہا۔ اس کے بعد صوبیدار نے اسے کچھ کھانے کو دیا اور بڑے ناصحانہ انداز میں کہا: "دیکھو دوست، غداری نہ کرنا...... یاد رکھو غداری کی سزا موت ہوتی ہے!"

کتا دم ہلاتا رہا۔ جب وہ اچھی طرح کھا چکا تو صوبیدار ہمت خان نے رسی سے پکڑ کر اس کا رخ پہاڑی کی اکلوتی پگڈنڈی کی طرف پھیرا اور کہا: "جاؤ...... ہمارا خط دشمنوں تک پہنچا دو...... مگر دیکھو واپس آ جانا...... یہ تمہارے افسر کا حکم ہے، سمجھے؟"

کتے نے اپنی دم ہلائی اور آہستہ آہستہ پگڈنڈی پر جو بل کھاتی ہوئی نیچے پہاڑی کے دامن میں جاتی تھی، چلنے لگا۔ صوبیدار ہمت خان نے اپنی بندوق اٹھائی اور ہوا

میں ایک فائر کیا۔

فائر اور اس کی بازگشت دوسری طرف ہندوستانی مورچے میں سنی گئی۔ اس کا مطلب ان کی سمجھ میں نہ آیا۔ جمعدار ہرنام سنگھ معلوم نہیں کس بات پر چڑچڑا ہو رہا تھا، یہ آواز سن کر اور بھی چڑچڑا ہو گیا۔ اس نے فائر کا حکم دے دیا۔ آدھے گھنٹے تک چنانچہ دونوں مورچوں سے گولیوں کی بیکار بارش ہوتی رہی۔ جب اس شغل سے اکتا گیا تو جمعدار ہرنام سنگھ نے فائر بند کرا دیا اور داڑھی میں کنگھا کرنا شروع کر دیا۔ اس سے فارغ ہو کر اس نے جالی کے اندر سارے بال بڑے سلیقے سے جمائے اور بنتا سنگھ سے پوچھا: ''اوئے بنتا سیاں! چپڑ جھن جھن کہاں گیا؟''

بنتا سنگھ نے چیڑ کی خشک لکڑی سے بروزہ اپنے ناخنوں سے جدا کرتے ہوئے کہا: ''کتے کو گھی ہضم نہیں ہوا۔''

بنتا سنگھ محاورے کا مطلب نہ سمجھا: ''ہم نے تو اسے گھی کی کوئی چیز نہیں کھلائی تھی۔''

یہ سن کر صوبیدار ہرنام سنگھ بڑے زور سے ہنسا: ''اوئے ان پڑھ! تیرے ساتھ تو بات کرنا پچانویں کا گھاٹا ہے۔''

اتنے میں وہ سپاہی جو پہرے پر تھا اور دوربین لگائے ادھر ادھر دیکھ رہا تھا، ایک دم چلایا: ''وہ آرہا ہے!''

سب چونک پڑے۔ جمعدار ہرنام سنگھ نے پوچھا: ''کون؟''
پہرے کے سپاہی نے کہا: ''کیا نام تھا اس کا؟...... چپڑ جُھن جُھن!''
''چپڑ جُھن جُھن!'' یہ کہہ کر جمعدار ہرنام سنگھ اٹھا۔ ''کیا کر رہا ہے؟''
پہرے کے سپاہی نے جواب دیا: ''آرہا ہے۔''

جمعدار ہرنام سنگھ نے دوربین اس کے ہاتھ سے لے لی اور دیکھنا شروع کیا...... "ادھر ہی آرہا ہے............ رسی بندھی ہوئی ہے گلے میں .... لیکن .... یہ تو ادھر سے آرہا ہے دشمن کے مورچے سے۔" یہ کہہ کر اس نے کتے کی ماں کو بہت بڑی گالی دی۔ اس کے بعد اس نے بندوق اٹھائی اور شست باندھ کر فائر کیا۔ نشانہ چوک گیا۔ گولی کتے سے کچھ فاصلے پر پتھروں کی کرچیں اڑاتی زمین میں دفن ہوگئی۔ وہ سہم کر رک گیا۔

دوسرے مورچے میں صوبیدار ہمت خان نے دوربین میں سے دیکھا کہ کتا پگڈنڈی پر کھڑا ہے۔ ایک فائر ہوا تو وہ دم دبا کر الٹی طرف بھاگا۔ صوبیدار ہمت خان کے مورچے کی طرف۔ وہ زور سے پکارا: "بہادر ڈرا نہیں کرتے............ چل واپس!" اور اس نے ڈرانے کے لئے ایک فائر کیا۔ کتا رک گیا۔ ادھر سے جمعدار ہرنام سنگھ نے بندوق چلائی۔ گولی کتے کے کان سے سنسناتی ہوئی گزر گئی۔ اس نے اچھل کر زور زور سے دونوں کان پھڑ پھڑانے شروع کئے۔ ادھر سے صوبیدار ہمت خان نے دوسرا فائر کیا جو اس کے اگلے پنجوں کے پاس پتھروں میں پیوست ہوگیا۔ بوکھلا کر کبھی ادھر دوڑا کبھی ادھر۔ اس کی اس بوکھلاہٹ سے ہمت خان اور ہرنام دونوں بہت مسرور ہوئے اور خوب قہقہے لگاتے رہے۔ کتے نے جمعدار ہرنام سنگھ کے مورچے کی طرف بھاگنا شروع کیا، اس نے یہ دیکھا تو بڑے تاؤ میں آکر موٹی سی گالی دی اور اچھی طرح شست باندھ کر فائر کیا۔ گولی کتے کی ٹانگ میں لگی۔ ایک فلک شگاف چیخ بلند ہوئی۔ اس نے اپنا رخ بدلا۔ لنگڑا لنگڑا کر ہمت خان کے مورچے کی طرف دوڑنے لگا تو ادھر سے بھی فائر ہوا مگر وہ صرف ڈرانے کے لئے کیا گیا تھا۔ ہمت خان فائر کرتے ہی چلایا: "بہادر پروا نہیں کیا کرتے زخموں کی...... کھیل جاؤ اپنی جان

پر...... جاؤ...... جاؤ!''

کتا فائر سے گھبرا کر مڑا۔ ایک ٹانگ اس کی بالکل بے کار ہوگئی تھی۔ باقی تین ٹانگوں کی مدد سے اس نے خود کو چند قدم دوسری جانب گھسیٹا کہ جمعدار ہرنام سنگھ نے نشانہ تاک کر گولی چلائی جس نے اسے وہیں ڈھیر کر دیا۔

صوبیدار ہمت خان نے افسوس کے ساتھ کہا: ''چچ چچ............ شہید ہوگیا بے چارہ!''

جمعدار ہرنام سنگھ نے بندوق کی گرم گرم نالی اپنے ہاتھ میں لی اور کہا: ''وہی موت مرا جو کتے کی ہوتی ہے!''

ٹوبہ ٹیک سنگھ

سعادت حسن منٹو

بٹوارے کے دو تین سال بعد پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو خیال آیا کہ اخلاقی قیدیوں کی طرح پاگلوں کا بھی تبادلہ ہونا چاہئے۔ یعنی جو مسلمان پاگل ہندوستان کے پاگل خانوں میں ہیں انہیں پاکستان پہنچا دیا جائے اور جو ہندو اور سکھ پاکستان کے پاگل خانوں میں ہیں انھیں ہندوستان کے حوالے کر دیا جائے۔

معلوم نہیں یہ بات معقول تھی یا غیر معقول۔ بہر حال دانشمندوں کے فیصلے کے مطابق اِدھر اُدھر اونچی سطح کی کانفرنسیں ہوئیں اور بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لئے مقرر ہو گیا۔ اچھی طرح چھان بین کی گئی۔ وہ مسلمان پاگل جن کے لواحقین ہندوستان ہی میں تھے وہیں رہنے دیئے گئے تھے۔ باقی جو تھے ان کو سرحد پر روانہ کیا گیا۔ یہاں پاکستان میں چونکہ قریب قریب تمام ہندو سکھ جا چکے تھے، اس لئے کسی کو رکھنے رکھانے کا سوال ہی نہ پیدا ہوا۔ جتنے ہندو سکھ پاگل تھے سب کے سب پولس کی حفاظت میں سرحد پر پہنچا دیئے گئے

ادھر کا معلوم نہیں، لیکن ادھر لاہور کے پاگل خانے میں جب اس تبادلے کی خبر پہنچی تو بڑی دلچسپ چہ میگوئیاں ہونے لگیں۔ ایک مسلمان پاگل جو بارہ برس سے ہر

روز با قاعدگی کے ساتھ ''زمیندار'' پڑھتا تھا اس سے جب اس کے ایک دوست نے پوچھا۔ ''مولبی ساب! یہ پاکستان کیا ہوتا ہے؟'' تو اس نے بڑے غور و فکر کے بعد جواب دیا۔ ''ہندوستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔''

یہ جواب سن کر اس کا دوست مطمئن ہو گیا۔

اسی طرح ایک اور سکھ پاگل نے ایک دوسرے سکھ پاگل سے پوچھا۔ ''سردار جی ہمیں ہندوستان کیوں بھیجا جا رہا ہے۔؟ ہمیں تو وہاں کی بولی نہیں آتی۔''

دوسرا مسکرا دیا۔ ''مجھے تو ہندوستوڑوں کی بولی آتی ہے۔ ہندوستانی بڑے شیطانی آکڑ آکڑ پھرتے ہیں۔''

ایک نہاتے نہاتے مسلمان پاگل نے ''پاکستان زندہ باد'' کا نعرہ اس زور سے بلند کیا کہ فرش پر پھسل کر گرا اور بے ہوش ہو گیا۔

بعض پاگل ایسے بھی تھے جو پاگل نہیں تھے، ان میں اکثریت ایسے قاتلوں کی تھی جن کے رشتہ داروں نے افسروں کو دے دلا کر پاگل خانے بھجوا دیا تھا کہ پھانسی کے پھندے سے بچ جائیں، یہ کچھ کچھ سمجھتے تھے کہ ہندوستان کیوں تقسیم ہوا ہے اور یہ پاکستان کیا ہے، لیکن صحیح واقعات سے یہ بھی بے خبر تھے۔ اخباروں سے کچھ پتہ نہیں چلتا تھا اور پہرے دار سپاہی انپڑھ جاہل تھے۔ ان کی گفتگو سے بھی وہ کوئی نتیجہ برآمد نہیں کر سکتے تھے۔ ان کو صرف اتنا معلوم تھا کی ایک آدمی محمد علی جناح ہے جس کو قائد اعظم کہتے ہیں۔ اس نے مسلمانوں کے لئے ایک علیحدہ ملک بنایا ہے جس کا نام پاکستان ہے؟ یہ کہاں ہے؟ اس کا محل وقوع کیا ہے۔ اس کے متعلق وہ کچھ نہیں جانتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ پاگل خانے میں وہ سب جن کا دماغ پوری طرح ماؤف نہیں ہوا تھا اس مخمصے میں گرفتار تھے کہ وہ پاکستان میں ہیں یا ہندوستان میں، اگر ہندوستان میں ہیں تو پاکستان کہاں ہے۔ اگر وہ پاکستان میں ہیں تو کیسے ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ عرصہ

پہلے یہیں رہتے ہوئے بھی ہندوستان میں تھے۔

ایک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان، اور ہندوستان اور پاکستان کے چکر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔ جھاڑو دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور ٹہنے پر بیٹھ کر دو گھنٹے مستقل تقریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلے پر تھی۔ سپاہیوں نے اسے نیچے اترنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا۔ ڈرایا دھمکایا گیا تو اس نے کہا۔ ”میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں۔ میں اسی درخت پر ہی رہوں گا۔“

بڑی مشکل کے بعد جب اس کا دورہ سرد پڑا تو وہ نیچے اترا اور اپنے ہندو سکھ دوستوں سے گلے مل مل کر رونے لگا۔ اس خیال سے اس کا دل بھر آیا کہ وہ اسے چھوڑ کر ہندوستان چلے جائیں گے۔

ایک ایم۔ ایس سی پاس ریڈیو انجینئر جو مسلمان تھا اور دوسرے پاگلوں سے بالکل الگ تھلگ باغ کی ایک خاص روِش پر سارا دِن خاموش ٹھہرا رہتا تھا۔ اس میں یہ تبدیلی نمودار ہوئی کہ اس نے تمام کپڑے اتار کر دفع دار کے حوالے کر دیئے اور ننگ دھڑنگ سارے باغ میں چلنا شروع کر دیا۔

چنیوٹ کے ایک موٹے مسلمان پاگل نے جو مسلم لیگ کا ایک سرگرم کارکن رہ چکا تھا اور دن میں پندرہ سولہ مرتبہ نہایا کرتا تھا یک لخت یہ عادت ترک کر دی۔ اس کا نام محمد علی تھا۔ چنانچہ اس نے ایک دن اپنے جنگلے میں اعلان کر دیا کہ وہ قائد اعظم محمد علی جناح ہے۔ اس کی دیکھا دیکھی ایک سکھ پاگل ماسٹر تارا سنگھ بن گیا۔ قریب تھا کہ اس جنگلے میں خون خرابہ ہو جائے مگر دونوں کو خطرناک پاگل قرار دے کر علیحدہ علیحدہ بند کر دیا گیا۔

لاہور کا ایک نوجوان ہندو وکیل تھا جو محبت میں مبتلا ہو کر پاگل ہو گیا تھا۔ جب

اس نے سنا کہ امرتسر ہندوستان میں چلا گیا ہے تو اسے بہت دکھ ہوا۔ اسی شہر کی ایک ہندو لڑکی سے اسے محبت ہو گئی تھی۔ گو اس نے اس وکیل کو ٹھکرا دیا تھا مگر دیوانگی کی حالت میں بھی وہ اس کو نہیں بھولا تھا۔ چنانچہ وہ ان تمام مسلم لیڈروں کو گالیاں دیتا تھا جنہوں نے مل ملا کر ہندوستان کے دو ٹکڑے کر دیئے۔ اس کی محبوبہ ہندوستانی بن گئی، اور وہ پاکستانی۔

جب تبادلے کی بات شروع ہوئی تو وکیل کو کئی پاگلوں نے سمجھایا کہ وہ دل برا نہ کرے اس کو ہندوستان واپس بھیج دیا جائے گا۔ اس ہندوستان میں جہاں اس کی محبوبہ رہتی ہے۔ مگر وہ لاہور چھوڑنا نہیں چاہتا تھا۔ اس خیال سے کہ امرتسر میں اس کی پریکٹس نہیں چلے گی۔

یوروپین وارڈ میں دو اینگلو انڈین پاگل تھے۔ ان کو جب معلوم ہوا کہ ہندوستان کو آزاد کر کے انگریز چلے گئے ہیں تو ان کو بہت رنج ہوا۔ وہ چھپ چھپ کر گھنٹوں اس مسئلہ پر گفتگو کرتے رہتے کہ پاگل خانے میں ان کی حیثیت کس قسم کی ہوگی۔ یوروپین وارڈ رہے گا یا اڑ جائے گا۔ بریک فاسٹ ملا کرے گا یا نہیں۔ کیا انہیں ڈبل روٹی کے بجائے بلڈی انڈین چپاتی تو زہر مار نہیں کرنی پڑے گی۔

ایک سکھ تھا جس کو پاگل خانے میں داخل ہوئے پندرہ برس ہو چکے تھے، ہر وقت اس کی زبان پر عجیب و غریب الفاظ سننے میں آتے تھے۔ ''اوپڑ دی گڑ گڑ دی انیکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی لالٹین۔'' دن میں سوتا تھا نہ رات میں، پہرہ داروں کا یہ کہنا تھا کہ پندرہ برس کے طویل عرصے میں وہ ایک لمحے کے لئے بھی نہیں سویا۔ لیٹا بھی نہیں تھا۔ البتہ کبھی کبھی کسی دیوار کے ساتھ ٹیک لگا لیتا تھا۔

ہر وقت کھڑا رہنے سے اس کے پاؤں سوج گئے۔ پنڈلیاں بھی پھول گئی تھیں مگر اس جسمانی تکلیف کے باوجود لیٹ کر آرام نہیں کرتا تھا۔ ہندوستان اور پاکستان

اور پاگلوں کے تبادلے کے متعلق جب کبھی پاگل خانے میں گفتگو ہوتی تھی تو وہ غور سے سنتا تھا۔ کوئی اس سے پوچھتا کہ اس کا کیا خیال ہے تو بڑی سنجیدگی سے جواب دیتا۔ ''اوپڑی گڑگڑوی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان گورنمنٹ۔''

لیکن بعد میں آف دی پاکستان گورنمنٹ کی جگہ آوف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ گورنمنٹ نے لے لی اور اس نے دوسرے پاگلوں سے پوچھنا شروع کیا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے اور کہاں رہنے والا ہے۔ لیکن کسی کو بھی معلوم نہیں تھا وہ پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں۔ وہ بتانے کی کوشش کرتے تھے۔ وہ خود اس الجھاؤ میں گرفتار ہو جاتے تھے کہ سیالکوٹ پہلے ہندوستان میں ہوتا تھا پر اب سنا ہے کہ پاکستان میں ہے۔ کیا پتہ ہے کہ لاہور جو اب پاکستان میں ہے کل ہندوستان میں چلا جائے گا۔ یا سارا ہندوستان ہی پاکستان بن جائے گا۔ اور یہ بھی کون سینے پر ہاتھ رکھ کر کہہ سکتا تھا کہ ہندوستان اور پاکستان دونوں کسی دن سرے سے غائب ہو جائیں گے۔

اس سکھ پاگل کے کیس چھدرے ہو کے بہت مختصر رہ گئے تھے۔ چونکہ بہت کم نہاتا تھا اس لئے داڑھی اور بال آپس میں جم گئے تھے جن کے باعث اس کی شکل بڑی بھیانک ہو گئی تھی مگر آدمی بے ضرر تھا۔ پندرہ برسوں میں کسی سے جھگڑا فساد نہیں کیا تھا۔ پاگل خانے کے جو پرانے ملازم تھے وہ اس کے متعلق اتنا جانتے تھے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اس کی کئی زمینیں تھیں۔ اچھا کھاتا پیتا زمیندار تھا کہ اچانک دماغ الٹ گیا۔ اس کے رشتہ دار لوہے کی موٹی موٹی زنجیروں میں اسے باندھ کر لائے اور پاگل خانے میں داخل کرا گئے۔

مہینے میں ایک بار ملاقات کے لئے یہ لوگ آتے تھے اور اس کی خیر خیریت دریافت کر کے چلے جاتے تھے۔ ایک مدت تک یہ سلسلہ جاری رہا۔ پر جب پاکستان

ہندوستان کی گڑ بڑ شروع ہوئی تو ان کا آنا بند ہو گیا۔

اس کا نام بشن سنگھ تھا مگر سب اسے ٹوبہ ٹیک سنگھ کہتے تھے۔ اس کو قطعاً یہ معلوم نہیں تھا کہ دن کون سا ہے۔ مہینہ کون سا ہے۔ یا کتنے سال بیت ہو چکے ہیں۔ لیکن ہر مہینے جب اس کے عزیز و اقارب اسے ملنے کے لئے آتے تو اسے اپنے آپ پتہ چل جاتا تھا۔ چنانچہ وہ دفعہ دار سے کہتا کہ اس کی ملاقات آ رہی ہے۔ اس دن وہ اچھی طرح نہاتا، بدن پر خوب صابن گھستا اور سر میں تیل لگا کر کنگھا کرتا، اپنے کپڑے جو وہ کبھی استعمال نہیں کرتا تھا نکلوا کے پہنتا اور یوں سج بن کر ملنے والوں کے پاس جاتا۔ وہ اس سے کچھ پوچھتے تو وہ خاموش رہتا یا کبھی کبھار۔ ''اوپڑی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھایانا دی منگ دی دال آف دی لالٹین'' کہہ دیتا۔ اس کی ایک لڑکی تھی جو ہر مہینے ایک انگلی بڑھتی بڑھتی پندرہ برسوں میں جوان ہوگئی۔ بشن سنگھ اس کو پہچانتا ہی نہیں تھا۔ وہ بچی تھی جب بھی اپنے باپ کو دیکھ کر روتی تھی، جوان ہوئی تب بھی اس کی آنکھ میں آنسو بہتے تھے۔

پاکستان اور ہندوستان کا قصہ شروع ہوا تو اس نے دوسرے پاگلوں سے پوچھنا شروع کیا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے۔ جب اطمینان بخش جواب نہ ملا تو اس کی کرید دن بدن بڑھتی گئی۔ اب ملاقات بھی نہیں آتی ہے پہلے تو اسے اپنے آپ پتہ چل جاتا تھا کہ ملنے والے آرہے ہیں۔ پر اب جیسے اس کے دل کی آواز بھی بند ہو گئی تھی جو اسے ان کی آمد کی خبر دے دیا کرتی تھی۔ اس کی بڑی خواہش تھی وہ لوگ آئیں جو اس سے ہمدردی کا اظہار کرتے تھے۔ اور اس کے لئے پھل مٹھائیاں اور کپڑے لاتے تھے۔ وہ اگر ان سے پوچھتا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے تو یقیناً اسے بتا دیتے کہ پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں۔ کیونکہ اس کا خیال تھا کہ وہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ہی سے آتے ہیں جہاں اس کی زمینیں ہیں۔

پاگل خانے میں ایک پاگل ایسا بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔ اس سے جب ایک دن بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں تو اس نے حسب عادت قہقہہ لگایا اور کہا۔ ''وہ پاکستان میں ہے نہ ہندوستان میں۔ اس لئے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں لگایا''۔

بشن سنگھ نے اس خدا سے کئی مرتبہ بڑی منت سماجت سے کہا کہ وہ اسے حکم دے دے تاکہ جھنجھٹ ختم ہو، مگر وہ بہت مصروف تھا اس لئے کہ اسے اور بے شمار حکم دینے تھے۔ ایک دن تنگ آ کر وہ اس پر برس پڑا۔ ''اوپڑی گڑ گڑ دی اینکس دے بے دھیانا دی منگ دی دال آف واہے گورو جی دا خالصہ اینڈ واہے گورو جی کی فتح، جو بولے سونہال ست سری اکال۔''

اس کا شائد یہ مطلب تھا کہ تم مسلمانوں کے خدا ہو سکھوں کے خدا ہوتے تو ضرور میری سنتے۔ تبادلے سے کچھ دن پہلے ٹوبہ ٹیک سنگھ کا ایک مسلمان جو اسکا دوست تھا ملاقات کے لئے آیا۔ پہلے وہ کبھی نہیں آیا تھا۔ جب بشن سنگھ نے اسے دیکھا تو ایک طرف ہٹ گیا اور واپس جانے لگا مگر سپاہیوں نے اسے روکا۔ ''یہ تم سے ملنے آیا ہے۔ تمہارا دوست فضل الدین ہے۔''

بشن سنگھ نے فضل الدین کو ایک نظر دیکھا اور کچھ بڑبڑانے لگا فضل الدین نے آگے بڑھ کر اس کے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ میں بہت دنوں سے سوچ رہا تھا کہ تم سے ملوں لیکن فرصت ہی نہ ملی۔ تمہارے سب آدمی خیریت سے ہندوستان چلے گئے۔ مجھ سے جتنی مدد ہو سکی میں نے کی۔ تمہاری بیٹی روپ کور۔۔۔۔''

وہ کچھ کہتے کہتے رک گیا۔ بشن سنگھ کچھ یاد کرنے لگا۔

''بیٹی روپ کور''

فضل الدین نے رک رک کر کہا۔ ''ہاں .... وہ .... وہ بھی ٹھیک

ٹھاک ہے۔ان کے ساتھ ہی چلی گئی تھی۔''بشن سنگھ خاموش رہا۔فضل الدین نے کہنا شروع کیا۔''انہوں نے مجھ سے کہا تھا کہ تمہاری خیر خیریت پوچھتا رہوں۔اب میں نے سنا ہے کہ تم ہندوستان جا رہے ہو۔بھائی بلبیر سنگھ اور بھائی ودھاوا سنگھ سے سلام کہنا،اور بہن امرت کور سے بھی۔۔۔بھائی بلبیر سنگھ سے کہنا فضل الدین راضی خوشی ہے۔وہ بھوری بھینس جو وہ چھوڑ گئے تھے ان میں سے ایک نے کٹا دیا ہے۔دوسرے کے کٹی ہوئی تھی پر وہ چھ دن کی ہو کے مر گئی......اور......اور میرے لائق جو خدمت ہو کہنا۔میں ہر وقت تیار ہوں........اور یہ تمہارے لئے تھوڑے سے مرنڈے لایا ہوں۔''

بشن سنگھ نے مرونڈوں کی پوٹلی لے کر پاس کھڑے سپاہی کے حوالے کر دی اور فضل الدین سے پوچھا۔''ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟''

''ٹوبہ ٹیک سنگھ''اس نے قدرے حیرت سے کہا۔''کہاں ہے؟ وہیں ہے جہاں تھا۔''بشن سنگھ نے پوچھا۔''پاکستان میں یا ہندوستان میں۔''

''ہندوستان میں۔نہیں نہیں پاکستان میں۔''فضل دین بوکھلا سا گیا۔بشن سنگھ بڑبڑاتا ہوا چلا گیا۔''اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی در فٹے منہ۔''

تبادلے کی تیاریاں مکمل ہو چکی تھیں ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر آنے والے پاگلوں کی فہرستیں پہنچ گئی تھیں اور تبادلے کا دن بھی مقرر ہو گیا۔سخت سردیاں تھیں۔جب لاہور کے پاگل خانے سے ہندو سکھ پاگلوں سے بھری ہوئی لاریاں پولس کے محافظ دستے کے ساتھ روانہ ہوئیں۔متعلقہ افسر بھی ہمراہ تھے۔واہگہ کے بورڈر پر طرفین کے سپرنٹنڈنٹ ایک دوسرے سے ملے اور ابتدائی کارروائی ختم ہونے کے بعد تبادلہ شروع ہو گیا جو رات بھر جاری رہا۔

پاگلوں کولاریوں سے نکالنا اوران کو دوسرے افسروں کے حوالے کرنا بڑا کٹھن کام تھا۔ بعض تو باہر نکلتے ہی نہیں تھے۔ جو نکلنے پر رضا مند ہوتے تھے ان کو سنبھالنا مشکل ہو جاتا تھا۔ کیونکہ ادھر ادھر بھاگ اٹھتے تھے۔ جو ننگے تھے ان کو کپڑے پہنائے جاتے تو وہ پھاڑ کر اپنے تن سے جدا کر دیتے۔ کوئی گالیاں بک رہا ہے۔ کوئی گا رہا ہے۔ آپس میں لڑ جھگڑ رہے ہیں۔ رو رہے ہیں۔ بک رہے ہیں۔ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی تھی۔ پاگل عورتوں کا شوروغوغا الگ تھا۔ اور سردی اتنی کڑاکے کی تھی کہ دانت بج رہے تھے۔

پاگلوں کی اکثریت اس تبادلے کے حق میں نہیں تھی۔ اس لئے کہ ان کے سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ انہیں اپنی جگہ سے اکھاڑ کر کہاں پھینکا جا رہا ہے۔ چند جو کچھ سوچ رہے تھے۔ ''پاکستان زندہ باد'' کے نعرے لگا رہے تھے۔ دو تین مرتبہ فساد ہوتے ہوتے بچا۔ کیونکہ بعض مسلمانوں اور سکھوں کو یہ نعرے سن کر طیش آ گیا۔

جب بشن سنگھ کی باری آئی اور واہگہ کے اس پار متعلقہ افسر اس کا نام رجسٹر میں درج کرنے لگا تو اس نے پوچھا۔ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ پاکستان میں یا ہندوستان میں''۔

متعلقہ افسر ہنسا۔ ''پاکستان میں۔''

یہ سن کر بشن سنگھ اچھل کر ایک طرف ہٹا اور دوڑ کر اپنے باقی ماندہ ساتھیوں کے پاس پہنچ گیا۔ پاکستانی سپاہیوں نے اسے پکڑ لیا اور دوسری طرف لے جانے لگے۔ مگر اس نے چلنے سے انکار کر دیا۔ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ یہاں ہے''۔ اور زور زور سے چلانے لگا۔ ''اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا منگ دی دال آف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ اینڈ پاکستان۔''

اسے بہت سمجھایا گیا کہ دیکھو اب ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان میں چلا گیا ہے۔ اگر

نہیں گیا تو اسے فوراً وہاں بھیج دیا جائے گا، مگر وہ نہ مانا۔ جب اس کو زبردستی دوسری طرف لے جانے کی کوشش کی گئی تو وہ درمیان میں ایک جگہ اس انداز میں اپنی سوجی ہوئی ٹانگوں پر کھڑا ہو گیا جیسے اب اسے کوئی طاقت وہاں سے نہیں ہٹا سکے گی۔

آدمی چونکہ بے ضرر تھا اس لئے اس سے مزید زبردستی نہ کی گئی، اس کو وہیں کھڑا رہنے دیا گیا اور باقی کام ہوتا رہا۔ سورج نکلنے سے پہلے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی۔ ادھر ادھر کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا، اوندھے منہ لیٹا تھا۔ ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔

یزید

سعادت حسن منٹو

سن سینتالیس کے ہنگامے آئے اور گزر گئے۔ بالکل اسی طرح جس طرح موسم میں خلافِ معمول چند دن خراب آئیں اور چلے جائیں۔ یہ نہیں کہ کریم داد، مولا کی مرضی سمجھ کر خاموش بیٹھا ہو۔ اس نے اس طوفان کا مردانہ وار مقابلہ کیا تھا۔ مخالف قوتوں کے ساتھ وہ کئی بار بھڑا تھا، شکست دینے کے لئے نہیں، صرف مقابلہ کرنے کے لئے۔ اس کو معلوم تھا کہ دشمنوں کی طاقت بہت زیادہ ہے مگر ہتھیار ڈال دینا وہ اپنی ہی نہیں ہر مرد کی توہین سمجھتا تھا۔ سچ پوچھئے تو اس کے متعلق یہ صرف دوسروں کا خیال تھا۔ ان کا جنہوں نے اسے وحشی نما انسانوں سے بڑی جاں بازی سے لڑتے دیکھا تھا۔ ورنہ اگر کریم داد سے اس بارے میں پوچھا جاتا کہ مخالف قوتوں کے مقابلے میں ہتھیار ڈالنا کیا وہ اپنی یا مرد کی توہین سمجھتا ہے تو وہ یقیناً سوچ میں پڑ جاتا جیسے آپ نے اس سے حساب کا کوئی بہت ہی مشکل سوال کر دیا ہے۔

کریم داد جمع، تفریق اور ضرب تقسیم سے بالکل بے نیاز تھا۔ سن سینتالیس کے ہنگامے آئے اور گزر گئے۔ لوگوں نے بیٹھ کر حساب لگانا شروع کیا کہ کتنا جانی نقصان ہوا ہے، کتنا مالی، مگر کریم داد اس سے بالکل الگ تھلگ رہا۔ اس کو صرف اتنا

معلوم تھا کہ اس کا باپ رحیم داد اس جنگ میں کام آیا ہے۔ اس کی لاش خود کریم داد نے اپنے کندھوں پر اٹھائی تھی اور ایک کنوئیں کے پاس گڑھا کھود کر دفنائی تھی۔

گاؤں میں اور بھی کئی وارداتیں ہوئی تھیں۔ سینکڑوں جوان اور بوڑھے قتل ہوئے تھے۔ کئی لڑکیاں غائب ہوگئی تھیں۔ کچھ کی بہت ہی ظالمانہ طریقے پر بے آبروئی ہوئی تھی۔ جس کے بھی یہ زخم آئے تھے روتا تھا اپنے پھوٹے نصیبوں پر اور دشمنوں کی بے رحمی پر، مگر کریم داد کی آنکھ سے ایک آنسو بھی نہ نکلا۔ اپنے باپ رحیم داد کی شہ زوری پر اسے ناز تھا۔ جب وہ پچیس تیس برچھیوں اور کلہاڑیوں سے مسلح بلوائیوں کا مقابلہ کرتے کرتے نڈھال ہو کر گر پڑا تھا اور کریم داد کو اس کی موت کی خبر ملی تھی تو اس نے اس کی روح کو مخاطب کر کے صرف اتنا کہا تھا۔ ''یار تم نے یہ ٹھیک نہ کیا۔ میں نے تم سے کہا تھا کہ ایک ہتھیار اپنے پاس ضرور رکھا کرو۔''

اور اس نے رحیم داد کی لاش اٹھا کر کنویں کے پاس گڑھا کھود کر دفنا دی تھی اور اس کے پاس کھڑے ہو کر فاتحہ کے طور پر صرف یہ چند الفاظ کہے تھے۔ ''گناہ وثواب کا حساب خدا جانتا ہے۔ اچھا تجھے بہشت نصیب ہو۔''

رحیم داد جو نہ صرف اس کا باپ تھا بلکہ ایک بہت بڑا دوست بھی تھا۔ بلوائیوں نے بڑی بے دردی سے قتل کیا تھا۔ لوگ جب اس کی افسوسناک موت کا ذکر کرتے تھے تو قاتلوں کو بڑی گالیاں دیتے تھے، مگر کریم داد خاموش رہتا تھا۔ اس کی کئی کھڑی فصلیں تباہ ہوگئی تھیں۔ دو مکان جل کر راکھ ہو گئے تھے مگر اس نے اپنے ان نقصانوں کا کبھی حساب نہیں لگایا تھا۔ وہ کبھی کبھی صرف اتنا کہا کرتا تھا۔ ''جو کچھ ہوا ہے۔ ہماری اپنی غلطی سے ہوا ہے۔'' اور جب کوئی اس سے اس غلطی کے متعلق استفسار کرتا تو وہ خاموش رہتا۔

گاؤں کے لوگ ابھی سوگ میں مصروف تھے کہ کریم داد نے شادی کر لی۔ اسی

مُیار جیناں کے ساتھ جس پر ایک عرصے سے اس کی نگاہ تھی۔ جینا سوگوار تھی۔ اس کا شہیتر جیسا کڑیل جوان بھائی بلووں میں مارا گیا تھا۔ ماں باپ کی موت کے بعد ایک صرف وہی اس کا سہارا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جینا کو کریم داد سے بے پناہ محبت تھی مگر بھائی کی موت کے غم نے یہ محبت اس کے دل میں سیاہ پوش کر دی تھی۔ اب ہر وقت اس کی سدا مسکراتی آنکھیں نمناک رہتی تھیں۔

کریم داد کو رونے دھونے سے بہت چڑ تھی۔ وہ جیناں کو جب بھی سوگ زدہ حالت میں دیکھتا تو دل ہی دل میں بہت کڑھتا۔ مگر وہ اس سے اس بارے میں کچھ کہتا نہیں تھا۔ یہ سوچ کر کہ عورت ذات ہے۔ ممکن ہے اس کے دل کو اور بھی دکھ پہنچے، مگر ایک روز اس سے نہ رہا گیا۔ کھیت میں اس نے جیناں کو پکڑ لیا اور کہا۔ ''مُردوں کو کفنائے دفنائے پورا ایک سال گزر گیا ہے اب تو وہ بھی اس سوگ سے گھبرا گئے ہوں گے۔ چھوڑ میری جان! ابھی زندگی میں جانے اور کتنی موتیں دیکھنی ہیں۔ کچھ آنسو تو اپنی آنکھوں میں جمع رہنے دیں۔''

جیناں کو اس کی یہ باتیں بہت ناگوار معلوم ہوئی تھیں۔ مگر وہ اس سے محبت کرتی تھی۔ اس لئے اکیلے میں اس نے کئی گھنٹے سوچ سوچ کر اس کی ان باتوں میں معنی پیدا کئے اور آخر خود کو یہ سمجھنے پر آمادہ کر لیا کہ کریم داد جو کچھ کہتا ہے ٹھیک ہے۔

شادی کا سوال آیا تو بڑے بوڑھوں نے مخالفت کی۔ مگر یہ مخالفت بہت ہی کمزور تھی۔ وہ لوگ سوگ منا منا کر اتنے نحیف ہو گئے تھے کہ ایسے معاملوں میں سو فیصدی کامیاب ہونے والی مخالفتوں پر بھی زیادہ دیر تک نہ جمے رہ سکے۔ چنانچہ کریم داد کا بیاہ ہو گیا۔ باجے گاجے آئے، ہر رسم ادا ہوئی اور کریم داد اپنی محبوبہ جیناں کو دلہن بنا کر گھر لے آیا۔

فسادات کے بعد قریب قریب ایک برس سے سارا گاؤں قبرستان سا بنا تھا۔

جب کریم داد کی برات چلی اور خوب دھوم دھڑ کا ہوا تو گاؤں میں کئی آدمی سہم گئے۔ان کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ کریم داد کی نہیں، کسی بھوت پریت کی برات ہے۔کریم داد کے دوستوں نے جب اس کو یہ بات بتائی تو وہ خوب ہنسا۔ ہنستے ہنستے ہی اس نے ایک روز اس کا ذکر اپنی نئی نویلی دولہن سے کیا تو وہ ڈر کے مارے کانپ اٹھی۔

کریم داد نے جیناں کی سوہے چوڑے والی کلائی اپنے ہاتھ میں لی اور کہا۔ ''یہ بھوت تو اب ساری عمر تمہارے ساتھ چمٹا رہے گا...... رحمان سائیں کی جھاڑ پھونک بھی اتار نہیں سکے گی۔''

جیناں نے اپنی مہندی میں رچی ہوئی انگلی دانتوں تلے دبا کر اور ذرا شرما کر صرف اتنا کہا۔ ''کیمے، تجھے تو کسی سے بھی ڈر نہیں لگتا۔''

کریم داد نے اپنی ہلکی ہلکی سیاہی مائل بھوری مونچھوں پر زبان کی نوک پھیری اور مسکرادیا...... ''ڈر بھی کوئی لگنے کی چیز ہے!''

جیناں کا غم اب بہت حد تک دور ہو چکا تھا۔ وہ ماں بننے والی تھی۔ کریم داد اس کی جوانی کا نکھار دیکھتا تو بہت خوش ہوتا اور جیناں سے کہتا۔ ''خدا کی قسم جیناں تو پہلے کبھی اتنی خوبصورت نہیں تھی۔ اگر تو اتنی خوبصورت اپنے ہونے والے بچے کے لئے بنی ہے تو میری اس سے لڑائی ہو جائے گی۔''

یہ سن کر جیناں شرما کر اپنا ٹھلیا سا پیٹ چادر سے چھپا لیتی...... کریم داد ہنستا اور اسے چھیڑتا۔ ''چھپاتی کیوں ہو اس چور کو...... میں کیا جانتا نہیں کہ یہ سب بناؤ سنگھار صرف تم نے اسی سؤر کے بچے کے لئے کیا ہے۔''

جیناں ایک دم سنجیدہ ہو جاتی۔ ''کیوں گالی دیتے ہو اپنے آپ کو؟''

کریم داد کی سیاہی مائل بھوری مونچھیں ہنسی سے تھرتھرانے لگتیں۔ ''کریم داد بہت بڑا سؤر ہے۔''

چھوٹی عید آئی۔ بڑی عید آئی، کریم داد نے یہ دونوں تہوار بڑے ٹھاٹ سے منائے۔ بڑی عید سے بارہ روز پہلے اس کے گاؤں پر بلوائیوں نے حملہ کیا تھا اور اسکا باپ رحیم داد اور جیناں کا بھائی فضل الٰہی قتل ہوئے تھے۔ جیناں ان دونوں کی موت کو یاد کر کے بہت روئی تھی مگر کریم داد کی صدموں کو یاد نہ رکھنے والی طبیعت کی موجودگی میں اتنا غم نہ کرسکی جتنا اسے اپنی طبیعت کے مطابق کرنا چاہئے تھا۔

جیناں کبھی سوچتی تھی تو اس کو بڑا تعجب ہوتا تھا کہ وہ اتنی جلدی اپنی زندگی کا اتنا بڑا صدمہ کیسے بھولتی جارہی ہے۔ ماں باپ کی موت اس کو قطعاً یاد نہیں تھی۔ فضل الٰہی اس سے چھ سال بڑا تھا۔ وہی اس کا باپ تھا، وہی اس کی ماں اور وہی اس کا بھائی۔ جیناں اچھی طرح جانتی تھی کہ صرف اسی کی خاطر اس نے شادی نہیں کی اور یہ تو سارے گاؤں کو معلوم تھا کہ جیناں ہی کی عصمت بچانے کے لئے اس نے اپنی جان دی تھی۔ اس کی موت جیناں کی زندگی کا یقیناً بہت ہی بڑا حادثہ تھا۔ ایک قیامت تھی، جو بڑی عید سے ٹھیک بارہ روز پہلے اس پر یکا یک ٹوٹ پڑی تھی۔ اب وہ اس کے بارے میں سوچتی تھی تو اس کو بڑی حیرت ہوتی تھی کہ وہ اس کے اثرات سے کتنی دور ہوتی جارہی ہے۔

محرم قریب آیا تو جیناں نے کریم داد سے اپنی پہلی فرمائش کا اظہار کیا۔ اسے گھوڑا اور تعزیے دیکھنے کا بہت شوق تھا۔ اپنی سہیلیوں سے وہ ان کے متعلق بہت کچھ سن چکی تھی۔ چنانچہ اس نے کریم داد سے کہا۔ ”میں ٹھیک ہوئی تو لے چلو گے مجھے گھوڑا دکھانے؟“

کریم داد نے مسکرا کر جواب دیا۔ ”تم ٹھیک نہ بھی ہوئیں تو لے چلوں گا...... اس سوّر کے بچے کو بھی۔“

جیناں کو یہ گالی بہت ہی بری لگتی تھی۔ چنانچہ وہ اکثر بگڑ جاتی تھی۔ مگر کریم داد

کی گفتگو کا انداز کچھ ایسا پُرخلوص تھا کہ جیناں کی تلخی فوراً ہی ایک ناقابل بیان مٹھاس میں تبدیل ہو جاتی تھی اور وہ سوچتی کہ سور کے بچے میں کتنا پیار کوٹ کوٹ کے بھرا ہے۔

ہندوستان اور پاکستان کی جنگ کی افواہیں ایک عرصے سے اڑ رہی تھیں۔ اصل میں تو پاکستان بنتے ہی یہ بات گویا ایک طور پر طے ہو گئی تھی کہ جنگ ہو گی اور ضرور ہو گی۔ کب ہو گی، اس کے متعلق گاؤں میں کسی کو معلوم نہیں تھا۔ کریم داد سے جب کوئی اس کے متعلق سوال کرتا تو وہ یہ مختصر سا جواب دیتا۔ ''جب ہونی ہو گی ہو جائے گی۔ فضول سوچنے سے کیا فائدہ!''

جیناں جب اس ہونے والی لڑائی بھڑائی کے متعلق سنتی تو اس کے اوسان خطا ہو جاتے تھے۔ وہ طبعاً بہت ہی امن پسند تھی۔ معمولی تو تو میں میں سے بھی سخت گھبراتی تھی۔ اس کے علاوہ گزشتہ بلوؤں میں اس نے کئی کشت و خون دیکھے تھے۔ اور ان ہی میں اس کا پیارا بھائی فضل الٰہی کام آیا تھا۔ بے حد سہم کر وہ کریم داد سے صرف اتنا کہتی۔ ''کیسے، کیا ہو گا؟''

کریم داد مسکرا دیتا۔ ''مجھے کیا معلوم۔ لڑکا ہو گا یا لڑکی۔''

یہ سن کر جیناں بہت ہی زچ بچ ہوتی مگر فوراً ہی کریم داد کی دوسری باتوں میں لگ کر ہونے والی جنگ کے متعلق سب کچھ بھول جاتی۔ کریم داد طاقت ور تھا، نڈر تھا، جیناں سے اس کو بے حد محبت تھی۔ بندوق خریدنے کے بعد وہ تھوڑے ہی عرصے میں نشانے کا بہت پکا ہو گیا تھا۔ یہ سب باتیں جیناں کو حوصلہ دلاتی تھیں مگر اس کے باوجود ترنجنوں میں جب وہ اپنی کسی خوف زدہ ہمجولی سے جنگ کے بارے میں گاؤں کے آدمیوں کی اڑائی ہوئی ہولناک افواہیں سنتی، تو ایک دم سُن سی ہو جاتی۔

بختو دائی جو ہر روز جیناں کو دیکھنے آتی تھی ایک دن یہ خبر لائی کہ ہندوستان

والے دریا بند کرنے والے ہیں۔ جیناں اس کا مطلب نہ سمجھی۔ وضاحت کے لئے اس نے بختودائی سے پوچھا۔ ''دریا بند کرنے والے ہیں؟ سہ کون سے دریا بند کرنے والے ہیں۔''

بختودائی نے جواب دیا۔ ''وہ جو ہمارے کھیتوں کو پانی دیتے ہیں۔''

جیناں نے کچھ دیر سوچا اور ہنس کر کہا۔ ''مَوسی کیا تم بھی پاگلوں کی سی باتیں کرتی ہو۔ دریا کون بند کرسکتا ہے وہ بھی کوئی موریاں ہیں۔''

بختو نے جیناں کے پیٹ پر ہولے ہولے مالش کرتے ہوئے کہا۔

''بی بی مجھے معلوم نہیں۔ جو کچھ میں نے سنا تمہیں بتا دیا یہ بات اب تو اخباروں میں بھی آ گئی ہے۔''

''کون سی بات؟'' جیناں کو یقین نہیں آتا تھا۔

بختو نے اپنے جھریوں والے ہاتھ سے جیناں کا پیٹ ٹٹولتے ہوئے کہا۔

''یہی دریا بند کرنے والی۔'' پھر اس نے جیناں کے پیٹ پر اس کی قمیض کھینچی اور اٹھ کر بڑے ماہرانہ انداز میں کہا۔ ''اللہ خیر کرے تو بچہ آج سے پورے دس روز کے بعد ہو جانا چاہئے۔''

کریم داد گھر آیا تو سب سے پہلے جیناں نے اس سے دریاؤں کے متعلق پوچھا۔ اس نے پہلے بات ٹالنی چاہی، پر جب جیناں نے کئی بار اپنا سوال دہرایا تو کریم داد نے کہا۔ ''ہاں کچھ ایسا ہی سنا ہے۔''

جیناں نے پوچھا۔ ''کیا؟''

''یہی کہ ہندوستان والے ہمارے دریا بند کر دیں گے۔''

''کیوں؟''

کریم داد نے جواب دیا کہ ہماری فصلیں تباہ ہو جائیں۔

یہ سن کر جیناں کو یقین ہو گیا کہ دریا بند کیے جا سکتے ہیں۔ چنانچہ نہایت بے چارگی کے عالم میں اس نے صرف اتنا کہا۔ ''کتنے ظالم ہیں یہ لوگ۔''

کریم داد اس دفعہ کچھ دیر کے بعد مسکرایا۔ ''ہٹاؤ اس کو۔ یہ بتاؤ موسی بختو آئی تھی۔''

جیناں نے بے دلی سے جواب دیا...... ''آئی تھی!''

''کیا کہتی تھی؟''

''کہتی تھی آج سے پورے دس روز کے بعد بچہ ہو جائے گا۔''

کریم داد نے زور کا نعرہ لگایا۔ ''زندہ باد۔''

جیناں نے اسے پسند نہ کیا اور بڑبڑائی۔ ''تمہیں خوشی سوجھتی ہے۔ جانے یہاں کیسی کربلا آنے والی ہے۔''

کریم داد چوپال چلا گیا۔ وہاں قریب قریب سب مرد جمع تھے۔ چودھری نتھو کو گھیرے، اس سے دریا بند کرنے والی خبر کے متعلق پوچھ رہے تھے۔ کوئی پنڈت نہرو کو پیٹ بھر کے گالیاں دے رہا تھا، کوئی بددعائیں مانگ رہا تھا۔ کوئی یہ ماننے ہی سے یکسر منکر تھا کہ دریاؤں کا رخ بدلا جا سکتا ہے۔ کچھ ایسے بھی تھے جن کا یہ خیال تھا کہ جو کچھ ہونے والا ہے وہ ہمارے گناہوں کی سزا ہے۔ اسے ٹالنے کے لئے سب سے بہتر طریقہ یہی ہے کہ مل کر مسجد میں دعا مانگی جائے۔

کریم داد ایک کونے میں خاموش بیٹھا سنتا رہا۔ ہندوستان والوں کو گالیاں دینے میں چودھری نتھو سب سے پیش پیش تھا۔ کریم داد کچھ اس طرح بار بار اپنی نشست بدل رہا تھا جیسے بہت کوفت ہو رہی ہے۔ سب بیک زبان ہو کر یہ کہہ رہے تھے کہ دریا بند کرنا بہت ہی اوچھا ہتھیار ہے۔ انتہائی کمینہ پن ہے۔ رذالت ہے۔ عظیم ترین ظلم ہے۔ بدترین گناہ ہے۔ یزید پن ہے۔

کریم داد دو تین مرتبہ اس طرح کھانسا جیسے وہ کچھ کہنے کے لئے خود کو تیار کر رہا ہے۔ چودھری نھو کے منہ سے جب ایک اور لہر موٹی موٹی گالیوں کی اٹھی تو کریم داد چیخ پڑا۔ ”گالی نہ دے چودھری کسی کو۔“

ماں کی ایک بہت بڑی گالی چودھری نھو کے حلق میں پھنسی کی پھنسی رہ گئی۔ اس نے پلٹ کر ایک عجیب انداز سے کریم داد کی طرف دیکھا جو سر پر اپنا صافہ ٹھیک کر رہا تھا۔ ”کیا کہا؟“

کریم داد نے آہستہ مگر مضبوط آواز میں کہا۔ ”میں نے کہا گالی نہ دے کسی کو۔“ حلق میں پھنسی ہوئی ماں کی گالی بڑے زور سے باہر نکال کر چودھری نھو نے بڑے تیکھے لہجے میں کریم داد سے کہا۔ ”کسی کو؟ کیا لگتے ہیں وہ تمہارے؟“ اس کے بعد چوپال میں جمع شدہ آدمیوں سے مخاطب ہوا۔ ”سنا تم لوگوں نے...... کہتا ہے گالی نہ دو کسی کو...... پوچھو اس سے وہ کیا لگتے ہیں اس کے۔“

کریم دادا نے بڑے تحمل سے جواب دیا۔ ”میرے کیا لگتے ہیں؟ میرے دشمن لگتے ہیں۔“

چودھری کے حلق سے پھٹا پھٹا سا قہقہہ بلند ہوا۔ اس قدر زور سے کہ اس کی مونچھوں کے بال بکھر گئے۔ ”سنا تم لوگوں نے، دشمن لگتے ہیں اور دشمن کو پیار کرنا چاہئے کیوں برخوردار؟“

کریم داد نے بڑے برخوردارانہ انداز میں جواب دیا۔ ”نہیں چودھری، میں یہ نہیں کہتا کہ پیار کرنا چاہئے۔ میں نے صرف یہ کہا ہے کہ گالی نہیں دینی چاہئے۔“

کریم داد کے ساتھ ہی اس کا لنگوٹیا دوست میراں بخش بیٹھا تھا۔ اس نے پوچھا۔ ”کیوں؟“

کریم داد صرف میراں بخش سے مخاطب ہوا۔ ”کیا فائدہ ہے یار۔ وہ پانی بند

کر کے تمہاری زمینیں بنجر بنانا چاہتے ہیں اور تم انہیں گالی دے کر یہ سمجھتے ہو کہ حساب بے باق ہوا۔ یہ کہاں کی عقل مندی ہے۔ گالی تو اس وقت دی جاتی ہے جب اور کوئی جواب پاس نہ ہو۔''

میراں بخش نے پوچھا۔'' تمہارے پاس کوئی جواب ہے؟''

کریم داد نے تھوڑے توقف کے بعد کہا۔'' سوال میرا نہیں، ہزاروں اور لاکھوں آدمیوں کا ہے۔ اکیلا میرا جواب نہیں ہوسکتا...... ایسے معاملوں میں سوچ سمجھ کر ہی کوئی پختہ جواب تیار کیا جاسکتا ہے۔ وہ ایک دن میں...... دریاؤں کا رخ نہیں بدل سکتے۔ کئی سال لگیں گے۔ لیکن یہاں تو تم لوگ گالیاں دے کر ایک منٹ میں اپنی بھڑاس نکال باہر کر رہے ہو۔'' پھر اس نے میراں بخش کے کاندھے پر ہاتھ رکھا اور بڑے خلوص سے کہا۔'' میں تو اتنا جانتا ہوں یار کہ ہندوستان کو کمینہ، رذیل اور ظالم کہنا بھی غلط ہے۔''

میراں بخش کے بجائے چودھری نتھو چلایا۔'' لو اور سنو؟''

کریم داد، میراں بخش ہی سے مخاطب رہا۔'' دشمن سے میرے بھائی رحم و کرم کی توقع رکھنا بے وقوفی ہے۔ لڑائی شروع ہو اور یہ رونا رویا جائے کہ دشمن بڑے بور کی رافلیں استعمال کر رہا ہے۔ ہم چھوٹے بم گراتے ہیں، وہ بڑے گراتا ہے۔ تم اپنے ایمان سے کہو یہ شکایت بھی کوئی شکایت ہے۔ چھوٹا چاقو بھی مارنے کے لئے استعمال ہوتا ہے، اور بڑا چاقو بھی۔ کیا میں جھوٹ کہتا ہوں۔''

میراں بخش کی بجائے چودھری نتھو نے سوچنا شروع کیا۔ مگر فوراً ہی جھلا گیا۔ '' لیکن سوال یہ ہے کہ وہ پانی بند کر رہے ہیں ...... ہمیں بھوکا اور پیاسا مارنا چاہتے ہیں۔''

کریم داد نے میراں بخش کے کندھے سے اپنا ہاتھ علیحدہ کیا اور چودھری نتھو

سے مخاطب ہوا۔ ''چودھری جب کسی کو دشمن کہہ دیا تو پھر یہ گلا کیسا کہ وہ ہمیں بھوکا پیاسا مارنا چاہتا ہے۔ وہ تمہیں بھوکا پیاسا نہیں مارے گا۔ تمہاری ہری بھری زمینیں ویران اور بنجر نہیں بنائے گا تو کیا وہ تمہارے لئے پلاؤ کی دیگیں اور شربت کے مٹکے وہاں سے بھیجے گا۔ تمہاری سیر، تفریح کے لئے یہاں باغ بغیچے لگائے گا۔''

چودھری نقو بھنا گیا۔ ''یہ تو کیا بکواس کر رہا ہے؟''

میراں بخش نے بھی ہولے سے کریم داد سے پوچھا۔ ''ہاں یار یہ کیا بکواس ہے؟''

''بکواس نہیں ہے میراں بخشا۔'' کریم داد نے سمجھانے کے انداز میں میراں بخش سے کہا۔ ''تو ذرا سوچ تو سہی کہ لڑائی میں دونوں فریق ایک دوسرے کو پچھاڑنے کے لئے کیا کچھ نہیں کرتے۔ پہلوان جب لنگر لنگوٹ کس کے اکھاڑے میں اتر آئے تو اسے ہر داؤ استعمال کرنے کا حق ہوتا ہے نہ......''

میراں بخش نے اپنا گھٹا ہوا سر ہلایا۔ ''یہ تو ٹھیک ہے۔''

کریم داد مسکرایا۔ ''تو پھر دریا بند کرنا بھی ٹھیک ہے۔ ہمارے لئے یہ ظلم ہے، مگر ان کے لئے روا ہے۔''

''روا کیا ہے...... جب تیری جیب پیاس کے مارے لٹک کر زمین تک آجائے گی تو میں پھر پوچھوں گا کہ ظلم روا ہے یا ناروا۔ جب تیرے بال بچے اناج کے ایک ایک دانے کو ترسیں گے تو پھر بھی یہی کہنا کہ دریا بند کرنا بالکل ٹھیک تھا۔''

کریم داد نے اپنے خشک ہونٹوں پر زبان پھیری اور کہا۔ ''میں جب بھی یہی کہوں گا چودھری...... تم یہ کیوں بھول جاتے ہو کہ صرف وہ ہمارا دشمن ہے۔ کیا ہم اس کے دشمن نہیں۔ اگر ہمارے اختیار میں ہوتا تو ہم نے بھی اس کا دانہ پانی بند کیا ہوتا...... لیکن اب کہ وہ کر سکتا ہے، اور کرنے والا ہے تو ہم ضرور اس کا کوئی توڑ سوچیں گے......

بیکار گالیاں دینے سے کیا ہوتا ہے...... دشمن تمہارے لئے دودھ کی نہریں جاری نہیں کرے گا چودھری نتھو...... اس سے اگر ہو سکا تو وہ تمہارے پانی کی ہر بوند میں زہر ملا دے گا۔ تم اسے ظلم کہو گے، وحشیانہ پن کہو گے اس لئے کہ مارنے کا یہ طریقہ تمہیں پسند نہیں...... عجیب سی بات ہے کہ لڑائی شروع کرنے سے پہلے دشمن سے نکاح کی سی شرطیں بندھوائی جائیں...... اس سے کہا جائے کہ دیکھو مجھے بھوکا پیاسا نہ مارنا، بندوق سے اور وہ بھی اتنے بور کی بندوق سے، البتہ تم مجھے شوق سے ہلاک کر سکتے ہو۔ اصل بکواس تو یہ ہے...... ذرا ٹھنڈے دل سے سوچو۔''

چودھری نتھو جھنجھلاہٹ کی آخری حد تک پہنچ گیا۔ ''برف لا کے رکھ میرے دل پر۔''

''یہ بھی میں ہی لاؤں۔'' یہ کہہ کر کریم داد ہنسا۔ میراں بخش کے کاندھے پر تھپکی دے کر اٹھا اور چوپال سے چلا گیا۔

گھر کی ڈیوڑھی میں داخل ہی ہو رہا تھا کہ اندر سے بختو دائی باہر نکلی۔ کریم داد کو دیکھ کر اس کے ہونٹوں پر پوپلی مسکراہٹ پیدا ہوئی......

''مبارک ہو کیمے، چاند سا بیٹا ہوا ہے، اب کوئی اچھا سا نام سوچ اس کا؟''

''نام؟'' کریم داد نے ایک لحظے کے لئے سوچا۔ ''یزید...... یزید۔''

بختو دائی کا منہ حیرت سے کھلا کا کھلا رہ گیا۔ کریم داد نعرے لگاتا اندر گھر میں داخل ہوا۔ جیناں چارپائی پر لیٹی تھی۔ پہلے سے کسی قدر زرد، اس کے پہلو میں ایک گل گوتھنا سا بچہ چپڑ چپڑ اپنا انگوٹھا چوس رہا تھا۔ کریم داد نے اس کی طرف پیار بھری فخریہ نظروں سے دیکھا اور اس کے ایک گال کو انگلی سے چھیڑتے ہوئے کہا۔ ''اوئے میرے یزید!''

جیناں کے منہ سے ہلکی سی متعجب چیخ نکلی...... ''یزید؟''

کریم داد نے غور سے اپنے بیٹے کا ناک نقشہ دیکھتے ہوئے کہا۔ ''ہاں یزید...... یہ اس کا نام ہے۔''

جیناں کی آواز بہت نحیف ہوگئی۔ ''یہ تم کیا کہہ رہے ہو کیسے ؟...... یزید؟''

کریم داد مسکرایا۔ ''کیا ہے اس میں؟ نام ہی تو ہے!''

جیناں صرف اس قدر کہہ سکی۔ ''مگر کس کا نام؟''

کریم داد نے سنجیدگی سے جواب دیا۔ ''ضروری نہیں کہ یہ بھی وہی یزید ہو...... اُس نے دریا کا پانی بند کیا تھا...... یہ کھولے گا!''

کہانی

شاہ جو کی چاندنی اور زمین کی گمشدگی

از: حمید سہروردی

مَرد نے چاروں اور دیکھا۔ ہر طرف خاموشی اور ویرانی کی حکومت تھی۔ مرد اپنی آنکھوں میں ہر طرف وقت کی تیز دھار کو دیکھ لیتا ہے اور سمجھتا ہے کہ وقت آسمانوں اور میرے تمام شریر میں رچ بس گیا ہے۔ مرد محسوس کرتا ہے اُسے تیز گام چلنا ہی ہوگا مگر اس کی آنکھوں میں لال لال ڈورے کیوں نظر آرہے ہیں ایسا کیوں ہوتا ہے۔ مرد آہستہ سے بڑبڑاتا ہے۔

مرد کے ساتھ اس کی بیوی بھی ہے۔ بیوی اس کی آنکھوں میں کچھ تلاش کرتی ہے مگر کیا خود عورت کو بھی معلوم نہیں اور مرد عورت کی آنکھوں میں صرف اور صرف چاندنی دیکھنے کے لئے بے قرار ہے۔

عورت، مرد سے کچھ قدم دور چلتی ہوئی آتی ہے اور دور آسمانوں میں گرد اور دھول کو دیکھتی ہے اور مرد کی آنکھیں سوجی ہوئی ہیں اور وہ کسی گہری سوچ میں غرق ہے۔ ایسا لگتا ہے وہ دور آسمانوں میں نجات کا راستہ تلاش کر رہا ہو ــــ مگر کیوں ــــ زندہ لوگوں کو نجات کی کیا ضرورت ہے۔

عورت مرد سے پوچھتی ہے۔ ’’تم آسمانوں میں کیوں دیکھ رہے ہو زمین پر

کیوں نہیں دیکھتے۔''

مرد جواب دیتا ہے۔'' دیوانی آسمانوں سے ہی قہر نازل ہوتے ہیں!''

عورت اپنی ساڑی کا پلو ٹھیک کرتی ہوئی کہتی ہے۔'' پھر تم آسمانوں میں کیوں گھور رہے ہو؟''

مرد کہتا ہے۔'' تم خاموش رہو تم کچھ نہیں جانتیں۔ خاموش رہو!''

مرد کی آنکھوں میں ویران سناٹا۔ مرد کو اس کا شدید احساس ہوتا جا رہا ہے۔ وہ اپنی بیوی کی آنکھوں میں چاندنی دیکھنے کے باوجود خاموش ہے۔

چند لمحوں کے بعد فضا میں دھول، گرد، دھواں چاروں طرف دیکھ کر مرد کی آنکھوں سے پانی بہنے لگتا ہے۔

عورت پوچھتی ہے۔'' یہ دھول گرد اور دھواں کہاں سے آ رہا ہے؟''

مرد بیزاری سے کہتا ہے۔'' آسمانوں سے!''

عورت کسی قدر ناراض ہوتی ہوئی کہتی ہے۔'' کیا تمہیں آسمان کے علاوہ کوئی اور چیز نظر آ رہی ہے؟''

مرد صرف ''ہاں'' کہتا ہے۔

''نہیں شاہ جو تم غور کرو دھول گرد اور دھواں زمین سے اٹھ رہا ہے۔ تم غور کرو آسمانوں سے نہیں۔'' عورت شاہ جو کو سمجھانے کی کوشش کرتی ہے پھر اس کی آنکھوں میں دیکھنے لگتی ہے اور کان کے قریب جا کر کچھ کہتی ہے—

شاہ جو— ''نہیں میری چاندنی ایسا کیونکر ہو سکتا ہے!''

چاندنی— ''ہاں ایسا ہی ہو رہا ہے۔ میری سماعت دیکھو میں کس قدر تیز تیز قدموں کی آواز سُن رہی ہوں!''

شاہ جو— ''نہیں چاندنی تمہاری سماعت میں زمین گردش کر رہی ہے!''

چاندنی— ''ہاں شاہ جو میری سماعت میں زمین گردش کر رہی ہے کیا تم آوارہ بادلوں میں گھومتے رہو گے اور کب تک؟''

شاہ جو— ''دیوانی! دیوانی!! دیوانی— میں زمین پر ہی کھڑا ہوا ہوں، میری چاندنی، میری رانی دیکھو تو سہی—!''

چاندنی— ''مگر شاہ جو زمین پر کھڑے ہو کر تم آسمانوں میں کیوں دیکھ رہے ہو۔ زمین کو دھرتی کے روپ میں دیکھو کتنی رنگین ہوتی جا رہی ہے، چاروں طرف لال رنگ ہے۔ تم بتاؤ یہ رنگ کون سا ہے اور کس کا ہے؟ شاہ جو، ہے نا، لال رنگ— ہاں شاہ جو لال رنگ، دیکھو اپنی آنکھیں کھول دو—!''

شاہ جو— ''تم نے کچھ دیر پہلے کہا تھا تم سماعت میں دیکھ رہی ہو! تمہاری آنکھوں میں چاندنی ہے، چاندنی، میری چاندنی—!''

چاندنی— ''تم تو آنکھوں سے دیکھ رہے ہو نا— دیکھو، غور سے دیکھو، میری سماعت میری کوکھ میں دھنستی جا رہی ہے!''

شاہ جو— ''چاندنی—!''

چاندنی— ''شاہ جو مجھے بچاؤ، میری سماعت میرے پیٹ میں داخل ہو رہی ہے، میرے شاہ جو کیا میں اس سماعت کو کوکھ میں لئے لئے ہی ختم ہو جاؤں گی—!''

شاہ جو، چاندنی کے قریب آ کر اس کے پیٹ پر ہاتھ رکھتا ہے اور زور زور سے ہنسنے لگتا ہے۔ کچھ دیر کے بعد بلند آواز سے کہتا ہے۔ ''ارے تم تو، تم تو ماں بننے والی ہو، دیکھو مجھے بچے کے رونے کی آواز آ رہی ہے!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو نہیں۔ تم سمجھ نہیں رہے ہو۔ میرے پیٹ میں بچہ نہیں ہے۔ مجھے چاروں طرف لال رنگ دھواں دھواں اور گرد نظر آ رہی ہے۔ میری سماعت گویا ہو رہی ہے!''

شاہ جو— ''ارے تم کیا کہہ رہی ہوں کہیں سماعت بھی گویائی کی طاقت رکھتی ہے!''

چاندنی— ''دیکھو شاہ جو، میں تھکی جا رہی ہوں!''

شاہ جو— ''ارے تمہاری ممتا کا کیا ہو رہا ہے؟''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو میری ممتا کو لال رنگ ہی نظر آ رہا ہے!''

شاہ جو— ''چلو یہاں سے کسی اور جگہ چلے جائیں گے۔ مگر کہاں! چاروں طرف ایک ہی جیسا منظر ہے— ہاں چاندنی، تم اپنے پیٹ کو پوری قوت سے پکڑ لو تمہارا بچہ گم نہ ہو جائے۔ چاندنی دیکھو تو میری آنکھیں، میری آنکھیں تمہارے لئے ہیں!''

چاندنی— ''ہاں شاہ جو تمہاری آنکھیں میرے لئے ہیں ذرا تم میری آنکھوں میں دیکھو!''

شاہ جو— ''تمہاری آنکھوں میں چاندنی ہے اور ممتا—!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو دھرتی میرے قدموں سے سرکنے لگی ہے ایسا کیوں ہو رہا ہے؟ شاہ جو کہو تو—!''

شاہ جو— ''ارے تمہیں وہم ہو گیا ہے۔ چاندنی—!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو، دیکھو تو—!''

چاندنی کی آنکھوں میں غنودگی ہے اور سر چکرانے لگا ہے اور وہ دھیرے دھیرے بولنے لگتی ہے۔

''شاہ جو— شاہ جو— شاہ جو—''

شاہ جو— ''کیا ہوا؟ میری چاندنی، تم ادھر آؤ اس طرف، درخت کے نیچے لیٹ جاؤ، کچھ دیر آرام کرو!''

شاہ جو خود ہی چاندنی کی طرف بڑھتا ہے۔ چاندنی خاموش شاہ جو کے

کاندھوں پر سر رکھ کر آہستہ آہستہ چلنے لگتی ہے اور شاہ جو چاندنی کو درخت کے نیچے بٹھا دیتا ہے اور پھر درخت کے نیچے زمین صاف کر کے کہتا ہے۔

''چاندنی لیٹ جاؤ— تمہارے آرام کرنے تک، میں یہیں بیٹھا تمہارے جاگنے کا انتظار کروں گا!'' چاندنی لیٹ جاتی ہے اور اس کا بایاں ہاتھ اس کے پیٹ پر ہے اور دایاں ہاتھ اس کے بائیں کان پر— مگر وہ پھر زور سے چیختی ہے۔

''نہیں شاہ جو، میری سماعت تیز تر ہوتی جارہی ہے میری سماعت کو ذرا سنو!''

شاہ جو— ''کیا کہہ رہی ہو، چاندنی— میری سماعت کہاں؟''

چاندنی— ''تمہاری سماعت نہیں! شاہ جو میری...مجھ پر ذرا رحم کرو!'' چاندنی کی آنکھوں سے آنسو رواں ہیں۔

شاہ جو— ''چاندنی، چاندنی، چاندنی خاموش ہو جاؤ خدا کے لئے خاموش ہو جاؤ، کوئی ادھر آ کر سن لے تو کیا ہوگا۔ چاندنی کی آنکھوں میں آنسو کیوں؟''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو نہیں سب ہی کچھ وہی ہے!''

شاہ جو— ''کیا تمہاری بینائی بھی چلی گئی ہے؟ تم ذرا غور سے دیکھو، دیکھو!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو زمین چکرا رہی ہے!''

شاہ جو— ''چاندنی نہیں، تمہارا سر چکرا رہا ہے تم ذرا آرام کرو!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو تم کیا سماعت اور بینائی سے محروم ہو گئے ہو؟ دیکھو میرا جسم گرم ہوتا جارہا ہے۔ کیا میں...کیا میں...!''

شاہ جو— ''کچھ نہیں ہوگا چاندنی تم ایک چاند سا بیٹا جنم دو گی!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو میں حاملہ نہیں ہوں، لگتا ہے زمین حاملہ ہو گئی ہے!''

شاہ جو— ''چاندنی اب بس کرو۔ بکواس مت کرو اور لیٹ جاؤ تم میرے ہونے والے بچہ کو ختم کر دو گی!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو میں حاملہ نہیں ہوں—!''

شاہ جو— ''پھر، پھر یہ سب کیا ہو رہا ہے چاندنی، چاندنی تمہاری آنکھیں کہاں ہیں؟''

چاندنی— ''کیا کہہ رہے ہو شاہ جو، میری آنکھیں بھی تمہیں نظر نہیں آ رہی ہیں؟ کیا تم نے سچ مچ اپنی بینائی کھو دی ہے؟ شاہ جو—!''

شاہ جو— ''سنو! چاندنی میری بینائی تمہاری آنکھوں میں ہے۔ میں صرف اور صرف تمہیں دیکھ سکتا ہوں!''

چاندنی— ''ایسا نہیں ہے، شاہ جو، دیکھو لوگ بھاگ رہے ہیں!''

شاہ جو— ''کس دِشا میں؟''

چاندنی— ''بے دِشا ہی!''

شاہ جو— ''بے سمت ہی بھاگے جا رہے ہیں لیکن کیوں؟''

چاندنی— ''تم خود کیوں نہیں دیکھتے ہو!''

شاہ جو— ''ہاں میں کچھ بھی نہیں دیکھ سکتا، چاندنی— تمہیں وہم ہو رہا ہے!''

چاندنی— ''مجھے وہم نہیں ہوا تم دھول، دھواں اور گرد نہیں دیکھ سکتے!''

شاہ جو— ''نہیں چاندنی ایسا نہ کہو!''

مارو— بھاگو— تیز بھاگو

چاندنی— ''دیکھو شاہ جو، وہ بڈھا بھاگ رہا ہے اس کے ہاتھ سے اس کی چھڑی گر گئی ہے۔ ارے دیکھو وہ عورت پیٹ کو دبائے ہوئے بھاگ رہی ہے۔ تم اسے پکڑ کر لاؤ— شاہ جو، یہاں درخت کے نیچے آرام کرے گی۔ دیکھو تو سہی وہ بچہ روتا ہوا اِدھر اُدھر دیکھ رہا ہے اور وہ بھی تمہاری طرح آسمانوں میں دیکھ رہا ہے۔ وہاں

کیا ہوتا ہے، آسمانوں میں؟ شاہ جو—!''

شاہ جو— ''مگر یہ سب کچھ تمہیں کہاں دکھائی دے رہا ہے؟ چاندنی!''

چاندنی— ''میں عورت ہوں اور تم مرد، عورت جسم کے ایک ایک حصہ سے دیکھ لیتی ہے، شاہ جو کیا سچ مچ تم کچھ نہیں دیکھ رہے ہو؟''

شاہ جو— ''اب بس کرو تمہاری بکواس سے میرا سر پھٹا جا رہا ہے چاندنی!''

چاندنی— ''میں اور دھرتی ماں— ماں— یہ رنگ نہیں خون ہے شاہ جو خون—!''

شاہ جو— ''مگر کس کا؟'' چاندنی یہاں تو تم اور میں ہی ہیں!''

چاندنی— ''تم کیا کہہ رہے ہو اتنے سارے لوگ بھاگ دوڑ رہے ہیں، تمہیں کچھ نظر نہیں آ رہا ہے!''

شاہ جو— ''مجھے سب کچھ دکھائی دے رہا ہے تا حد نظر خاموشی، سناٹا اور جنگل!''

چاندنی— ''نہیں شاہ جو نہیں یہاں لوگ بھاگ رہے ہیں بے سر و سامان کوئی کسی کا نہیں ہے۔ بڈھا گر گیا ہے اور عورت اپنے پیٹ کو پکڑے رو رہی ہے اور بچہ کبھی آسمانوں میں اور کبھی زمین کو دیکھ رہا ہے تم دیکھو شاہ جو!''

شاہ جو— ''سچ مانو چاندنی میری آنکھوں میں صرف چاندنی ہے اور سماعت میں تمہاری دل کش آواز!''

چاندنی— ''وہ وقت گزر گیا ہم بہت دور آ گئے ہیں۔ تم ابھی پہلی رات کے منظر میں محو ہو—!''

شاہ جو— ''ہاں چاندنی میں اس ایک منظر میں محو رہنا چاہتا ہوں!''

چاندنی— ''مگر یہ کیسے ممکن ہے شاہ جو دن رات گزرتے رہتے ہیں!''

شاہ جو— ''لیکن چاندنی مجھے وہی منظر چاہئے!''

چاندنی— ''یہ ممکن نہیں شاہ جو ممکن نہیں!''

چاندنی زور سے چیختی ہے۔ ''سنو کتنی بھیانک آوازیں آرہی ہیں کیا سن رہے ہو۔ شاہ جو، نکلو پہلی رات کے منظر سے!''

آوازیں— آوازیں— آوازیں—

بھاگم بھاگ... بھاگم بھاگ... بھاگم بھاگ...

''پھر تم آسمانوں میں گھور رہے ہو شاہ جو—!''

شاہ جو— ''نہیں میں آسمانوں میں نہیں، چاندنی کو تلاش کر رہا ہوں!''

چاندنی— ''اب شاید یہ ممکن نہیں—!''

... بچہ بھاگ رہا ہے۔ آوازیں قریب آرہی ہیں۔ دیکھو اس بچہ کو دوڑ کر لے آؤ کہیں گم نہ ہو جائے۔

شاہ جو— ''مگر وہ بچہ تو تمہارے کوکھ میں ہے، چاندنی!''

چاندنی غصہ سے بھری ہوئی ہے۔ تیز آواز سے شاہ جو سے کہتی ہے۔

''کیا تمہیں صرف میرا بچہ ہی نظر آرہا ہے وہ بچہ— وہ بچہ— بھاگ رہا ہے۔ دیکھو اس کے پیر لڑکھڑا رہے ہیں... وہ دیکھو عورت کی سانس پھول رہی ہے۔ زار و قطار رو رہی ہے۔ اس کا پیٹ آہستہ آہستہ کم ہوتا نظر آرہا ہے!''

شاہ جو— ''نہیں چاندنی تم اپنے پیٹ کو دیکھو، کتنا بھرا بھرا لگ رہا ہے۔ تم چاند جیسا لڑکا جنم دوگی—!''

چاندنی— ''شاہ جو ذرا سمجھنے کی کوشش کرو!''

شاہ جو— ''کیا کہا؟—''

چاندنی— ''میری آنکھ— ہاں میری بینائی تیز اور تیز ہے۔ زندہ ہے، وہ

بوڑھا بھی زندہ ہے، زمین پر لیٹا ہوا ہے!''

شاہ جو— ''چاندنی تم ہوش میں تو ہونا—!''

چاندنی— ''شاہ جو میں پوری طرح ہوش میں ہوں—!''

''وہ بڈھا بے دم ہو گیا ہے۔ تم اس کے لئے پانی تلاش کر کے لے آؤ اور اس کے حلق میں ڈال دو اور اس بچہ کو اِدھر لاؤ— اور عورت کو اِدھر لاؤ، درخت کے نیچے—!''

درخت ساکت، دھول دھواں اور گرد چاروں طرف—

''چاندنی تم کہاں ہو—؟ درخت کہاں ہے—؟ کہیں نہیں، دیکھو میں آیا ہوں— پانی لایا ہوں—!''

''مگر وہ بوڑھا—!''

''اور وہ عورت—!!''

''اور وہ بچہ—!!!''

''چاندنی، میں یہاں ہوں، تم خاموش کیوں ہو تم نے کہا تھا نا میری آنکھیں بینائی کھو چکی ہیں ایسا ہرگز نہیں— میں سب کچھ دیکھ رہا ہوں—!''

چیخیں، آوازیں، آوازیں،

''شاہ جو، شاہ جو، شاہ جو تم کہاں ہو، میری بینائی کو کیا ہو گیا— میری سماعت تیز تر ہوتی جا رہی ہے، تم سن رہے ہو— شاہ جو—!''

''میں کہاں ہوں— چاندنی— اور تم—!؟''

''...ایسا کیوں ہو رہا ہے—!!''

''تم تم شاہ جو— کیا تمہاری بینائی کھو گئی؟''

''نہیں چاندنی میں تمہاری دل کش آواز سن رہا ہوں!''

''کیا تم اس بڈھے، عورت اور بچے کی آواز سن رہے ہو؟ شاہ جو!''
''ارے تم کون سی بات کر رہی ہو۔ تمہیں کیا دکھائی دے رہا ہے؟ تمہاری بینائی ختم ہوگئی ہے۔ یہاں کوئی نہیں ہے صرف تم اور صرف میں اور چاروں طرف سناٹا۔ کہاں ہو — چاندنی — کہاں ہو — میرے قریب آؤ — یہاں کوئی نہیں ہے۔ شرماؤ نہیں — قریب آؤ — یہاں کوئی نہیں ہے — تمہاری کوکھ میں بچہ ہے نا — دیکھو ادھر آؤ — میں تمہارے پیٹ میں جینے والے بچے کی آواز سن رہا ہوں — کہاں ہو، چاندنی، کیا میری آواز نہیں سن رہی ہو؟ چاندنی میرے قریب آؤ — کیا کہا — میری سماعت — میں سن رہا ہوں — خاموشی — اور دیکھ رہا ہوں — سناٹا — اب کیا ہوگا — !''

شاہ جو ایک سمت چلتا ہے، پھر رکتا ہے۔ ''میں کدھر جاؤں — چاندنی کس طرف ہے — میں کہاں جا رہا ہوں — چاندنی دیکھو، میرے پاس آؤ — ہر طرف لوگ سوئے ہوئے ہیں آرام سے — مگر میری ناک کو کیا ہوگیا ہے — میری ناک — میں مر جاؤں گا!''
''میری ناک کو کیا ہوگیا، چاندنی — چاندنی کیا تم بھی سوگئی ہو — ؟''
''مگر میرا بچہ تمہاری کوکھ میں جی رہا ہے — کیا کہا — وہ سوگیا — !''
''نہیں چاندنی ایسا نہ کہو — ہاں چاندنی لال رنگ، چاروں طرف لال رنگ، ارے یہ کیسی آوازیں — اور کون کس دشا میں بھاگ رہا ہے۔ کیا چاندنی تم نے میرے بچہ کو جنم دے دیا؟ چاندنی کیوں خاموش ہو — چاندنی — چاندنی!''
شاہ جو اِدھر اُدھر دیکھتا ہے۔ وہ آسمانوں کی طرف نہیں دیکھ رہا ہے مگر اس کی آنکھوں کے سامنے صرف خاموش ماحول ہے — مگر یہ کیسی آواز — ٹھا — ٹھا — ٹھا — ٹھا ٹھا — ٹھا۔

''کون — ؟''

''کون ہو — ؟؟''

''کون ہو بتاتے کیوں نہیں — ؟؟؟''

ارے یہاں کوئی نہیں —

''کیا میری چاندنی — ماضی بن گئی — !؟''

''اور آنے والا بچہ — کھو گیا — !!؟؟''

''اور میں یہاں کیا کر رہا ہوں — ؟''

شاہ جو کو زمین گھومتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔

''نہیں چاندنی نہیں تم نے دھوکہ کیا — نہیں...نہیں...نہیں...!''

شاہ جو لڑکھڑا کر گرتا ہے۔

پورا پس منظر دھول، دھوئیں اور گرد سے بھرا ہوا ہے اور چاروں طرف زمین لال رنگ سے رنگی ہوئی ہے۔

مرد خاموش ہے —

اور عورت درخت کے نیچے بے خبر پڑی ہوئی ہے۔

حوالے

قصہ غریب پرور عرف دیا کی دیوی کا (دیکھئے صفحہ 83 تا 110)

۱۔ منشی پریم چند نمبر: زمانہ کانپور۔ مدیر: دیا نرائن نگم بی۔اے۔ ص: ۴۳ مضمون: پریم چند ایک انسان و مصنف کی حیثیت سے۔

۲۔ پریم چند: از ہنس راج رہبر ۱۹۵۸ء۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔ص: ۱۶۸

۳۔ پریم چند: از ہنس راج رہبر ۱۹۵۸ء۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔ص: ۲۰۳

۴۔ ہندوستانی فلموں کا آغاز و ارتقا۔ از نند کشور وکرم، مشمولہ آج کل، نئی دہلی۔ فلم نمبر شمارہ اگست ستمبر ۱۹۷۱ء ص: ۱۲

۵۔ ہندوستانی فلموں کا آغاز و ارتقا۔ از نند کشور وکرم، مشمولہ آج کل، نئی دہلی۔ فلم نمبر شمارہ اگست ستمبر ۱۹۷۱ء ص: ۱۶۔۱۷

۶۔ تشہیری کتابچہ فلم غریب پرور عرف دیا کی دیوی۔ سرورق، ۴۰ مملوکہ، اداکار جے راج۔

۷۔ PREM CHAND — A LIFE: HARISH TRIVEDI, PP 316

۸۔ PREM CHAND — A LIFE: HARISH TRIVEDI, PP 317

۹۔ PREM CHAND — A LIFE: HARISH TRIVEDI, PP 317

۱۰۔ PREM CHAND — A LIFE: HARISH TRIVEDI, PP 317

۱۱۔ بحوالہ آج کل نئی دہلی۔ فلم نمبر ۱۹۷۱ء ص: ۲۹

۱۲۔ منشی پریم چند نمبر: زمانہ کانپور۔ص: ۱۴۸

۱۳۔ منشی پریم چند نمبر: زمانہ کانپور۔ص: ۱۴۹

۱۴۔ پریم چند: ہنس راج رہبر ۱۹۵۸ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔ص: ۲۰۲

۱۵۔ پریم چند: ہنس راج رہبر ۱۹۵۸ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔ص: ۲۰۲

۱۶۔ منشی پریم چند نمبر: زمانہ کانپور۔ص: ۱۴۹

MOINUDDIN A. JINABADE

URDU MEIN BAYANIYA KI RIWAYAT

Univerisity of Mumbai

Department of Urdu
University Of Mumbai